نهاد مسعي

شعرية القصيدة النثرية الجزائرية

عبد الحميد شكيل أنموذجا



01 02 28 /13
الايداع القانوني : 2013– 6804
ردمك: 978-9931-00-362-5

نهاد مسعي

شعرية القصيدة النثرية الجزائرية

عبد الحميد شكيل أنموذجا

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة 2013
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون و الآداب و تطويرها

موفم للنشر

قصيدة النثر ... هي القصيدة
التي تفرط حبات عقدها ...

الإهداء

إلى معلمي في الحياة ... إلى الذي نفث في روحي ومضة سحرية، ملأت خلايا الجوارح حبا وطيبة وصدقا وألفة، فصيّرني نصا جميلا، متألقا في مخيلته، أبي الغالي .

إلى أمي العزيزة، التي لو حلّ السجود لغير الله لكان لها سجودي، إلى السيمفونية التي تعزف ألحانها الدمعة والابتسامة، لتعانق بعذوبتها وحنانها دموعنا وفجائعنا.

إلى أولئك الذين شاركوني الحياة انتصارا وانكسارا اخوتي الأعزاء.

إليهم جميعا... أهدي هذه الثمرة المتواضعة.

نهاد

المقـــــــدمة

يقف المتقصي لحيثيات الشعرية المعاصرة، على فسيفساء نصية وارفة الظلال وكيمياء لفظية كثيفة الطاقات، تنصهر فيها المتون الكتابية، أين تقدم للقارئ نصًا جريئًا يستفزه، ويحثه على السير قدُمًا نحو اكتشاف عوالم النص، وفك سنن وقائعها في أثناء عملية الإدراك الجمالي.

لذا يتيح لنا التوغل في أتونها إمكانات هائلة لقراءة النص الشعري أين تتمرأى شظاياه لحظة الكشف والتجلي لتستوعب التعددية والدينامية وتبوصل بوحها الدلالي لتدشن لبلاغة خاصة لا تطمئن للذاكرة الشعرية، لتفصح أكثر عن قطبي معادلة محلولها الكيميائي : **القصيدة النثرية**.

مما لا شك فيه أنّ هذه الأخيرة، نصوصًا مخاتلة/ مراوغة، تسعى إلى رسم معالمها على خارطة الشعرية لتقتفي تجريبية المعنى وسرمدية الشعر، إنّه اللعب اللامتناهي بالدوال، حينما يعبر الرمز إلى اللغة عبوراً يترك خلفه أمتعة دلالية ثقيلة، تتوارى في أغوار المسكوت عنه.

من هذا المنظور، يتأتى لنا فهم **المشروع الكتابي**، الذي يدعو إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، كما دعا إلى ذلك إزراباوند، والتحريض على التجاوز ومجابهة المجهول بالاختزان الدلالي والتكثيف اللغوي، حين يرتب كمال أبو ديب لقاء النثر والشعر على جسد الشعرية، لتُمنح شهادة ميلاد للمولود الجديد الذي سمته

الذهنية القديمة، لقيطًا أو مخلوقا مشوهًا. إنّه النص المزيج / النص الكل، بل هو الجنس الثالث كما أقرّ أدونيس.

سنحاول من خلال هذا العمل، أن نقدم تصورًا أوليًا لما نزمع إنجازه، والمتعلق بقصيدة النثر وقد وقع اختيارنا عليها موضوعا للبحث، نظرا إلى كونها :

❖ توجهًا من العلاقات المعقدة والمتداخلة التي تنفذ إلى خبايا جدل العناصر كما إلى تفاعلاتها الخفية وتحولاتها لتترسب في حواس الصورة.

❖ ظاهرةً إبداعية مهيمنة على المشهد الشعري، تقدم فرصة للشعر كيما يُقرأ قراءة جدلية عميقة.

❖ منجمًا من المتناقضات والمتنافرات والمفاجآت التركيبية وخلاصةً لمكابدات فنية، حيث يُسهم هذا المزيج في خلق مسافات التوتر التي تؤهله لاكتساب طبيعة شعرية مميزة.

❖ بوصفها رهانًا على التعقيد لبنية جديدة، لذا تندرج في إطار الشعرية التي تتخذها مكانًا للقراءة من منظور فلسفة العلامة وسؤال المعني. بتعبير أحمد يوسف.

و نحن إذْ أشرنا إلى مبرر اعتمادنا القصيدة النثرية موضوعًا وبؤرةً مركزيةً للدراسة،

فإنه ينبغي لنا من جانب آخر أن نبرر سبب انتقائنا للشاعر عبد الحميد شكيل نصا للقراءة والكتابة معًا، ربما نختاره لاعتبارات:

أولا : شاعر ولدته أرض الجزائر ولذلك معنى وقيمة.

ثانيا : صوت شعري مميز، عشق اختراق المجاهيل وسبر بوح الفن الشعري، بل تجاوز الممكن (الشعري) الإبداعي ليخلف نص التحولات والمتاهات، حين يغرد داخل فضاء الذات.

ثالثا : استطاع أن يحلق في سماء الشعر وأن ينحت بصبر وحكمة تضاريس الجغرافية الشعرية الجزائرية.

رابعـا : من أهم الشعراء الجزائريين - من جيل السبعينات. ممَّن بقى يكتب وينشر مجموعاته الشعرية، كما منح النص الَشعري طاقية الإخفاء والمناعة الكافية للهروب من المطاردات إلى فضاء اللانهائية، لينفلت النص من قيم القواعد والمقاييس.

وككل دراسة أكاديمية، نسعى إلى تقديم قراءة متأنية لنصوص عبد الحميد شكيل من تحولات فاجعة الماء، مراتب العشق، يقين المتاهة،..........، وحسب اعتقادي لم ينل بعد القدر الكافي من العناية والاهتمام على صعيد المتابعة النقدية، فعزاؤنا إسقاط فعل المقروئية على النص، الإبداعي (الشكيلي) لإضاءة لذة الكتابة وقلق الأسئلة.

ووفقا لهيكلية الدراسة التي تتوزع على ثلاثة فصول ومدخل نطرح الإشكالات التالية:

1- هل تعتبر كتابة قصيدة النثر موقفا ضد دكتاتورية القصيدة العمودية ؟

2- هل أسهمت قصيدة النثر في تخليق جينات جديدة للكتابة الإبداعية ؟

3- إذا كانت قصيدة النثر تسعى إلى خرق القوانين الشعرية وتجاوزها وتحطيم الحواجز التي يمكن أن تواجه الشاعر في عملية الخلق الشعري، فهل تتحدث هي من خارج الأعراف؟ أليس ما تقوله قانونًا من نوع آخر؟

4- ثم هل المستقبل لقصيدة النثـر ؟

وبغية التوضيح أكثر فسمنا البحث وفقًا لما يلي :

– **مدخـــل:** قصيدة النثر من سلطة النظم إلى سلطة اللغة، كأرضية معرفية، وسياق لما قبل المهاد النظري، فلعل محاولة النبش

في الأجهزة المفاهيمية، وطرائق تطبيقاتها، والوقوف عند رهاناتها هو الزاد المعرفي الضروري في هذه المرحلة الإبداعية، رغم ما يمكن أن يثار في وجهها من اعتراضات في التسمية- ضالة ومضللة - ومن ضبابية الخطوط الفاصلة بينها والأنماط المجاورة، لذلك من الجدير أن يحيط المتلقي بقصيدة النثر بمكونات المعادلة القابلة لنبض الاحتمال، التجاوز والتكثيف...

- **الفصل الأول** الموسوم بـ: قصيدة النثر الجزائرية: البنية وتجلياتها، وهو رصد للتحول الفني للقصيدة العربية في الجزائر، من خلال الاقتراب من الراهن الشعري الجزائري، الذي يختزن حالات التهجين النصي لمقولة الكتابة الشعرية، ذلك النص الإبداعي الذي يمور بالحركة وينضج بالدلالة ويقترب من حرارة اليومي، حيث أمطنا اللثام عن ملامح الكتابة عند بعض التجارب الشعرية التي استدعتنا للتموقع داخلها والإصغاء إلى عزفها الخفي، وقد جرى الاشتغال على أهم ماهيات النص الشكيلي إنحيازاً لجمالية التشظي وتخريباً لبنية المألوف.

- أما **الفصل الثاني**: شعرية اللغة، فإذا كانت دينامية التعبير الشعري تعتمد على تفاقم ظاهرة كسر النظم، فإنّ مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللغوي، حينها نقف عند لغة زئبقية تأبى أن تستقر في نموذج آحادي، أين تحتمي بلعبتها الداخلية وهي تقيم إحتفالا لكيمياء الشعور، ذلك ما يجعل الكلمة ترتشف لهب الرؤيا المتنافرة والصورة ترشح بالرؤى لتحاول أن تتراكب متجاوزة حدود وقعها من خلال: التكثيف، التوتر والشفوية.

- **الفصل الثالث**: سنقف عند شعرية الإيقاع، حيث نمضي إلى الخطاب الحداثي في صورته الاحترافية، فنجد جل الأبحاث تجمع على ضرورة حضور هذا النبض النصي داخل شرايين النص الشعري كوعي عميقٍ ، يخترق السائد ويخلخل القناعات التي تكرس مفهوم الشعرية في الوزن والقافية، حين تتوزع العناصر على طول المعطى اللغوي (الوحدات الصوتية، المعجمية والتركيبية)، وهذه الشمولية في الإيقاع - كما يبدو- قراءة جادة لحيثياتها وفقا لمستويات البنية المتكونة : التناغم الشكلي، التناغم الدلالي وإيقاع التكرار.

وختمنا البحث بأهم النتائج المتوصل إليها من هذه الدراسة.

هكذا أستقر الأمر على أن تمر النصوص الإبداعية الشكيلية، تحت مجهر القراءة، وفق أكثر من منهج نقدي، لاسيما المناهج الحديثة - على اختلاف تسمياتها - بالنظر إلى اقترابها أكثر من عالم النص، ونبذها للسياقات الخارجية التي لم نهتم بها كثيراً في مقاربتنا للكون الشعري لدى شكيل، وهي محاولة منا لبناء تصورات مغايرة تبحث في المسكوت عنه، وتقترب من الجيوب المظلمة للمتن الشعري، وتكشف عن العلائق المتفاعلة لحظة تفجير العمل الإبداعي.

ليس من المماراة في شيء أن يلاحظ الدارس أنّ الفرش النظري، موضوع الدراسة يتطلب التواطؤ مع ترسانة من المصادر والمراجع التي من شأنها إضاءة الجوانب المظلمة، فكان الموضوع معززًا بقراءة قبلية للكتاب الرائد : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن لسوزان برنار والذي استوقفتني فيه مجموعة من الآراء التنظيرية حول الدراسة، آراء إستطاعت أن تحرك بداخلي لهفة في معرفة وإدراك مختلف الميكانيزمات الموظفة في هذا النمط الكتابي. على صعيد آخر، نجد الدراسة الجادة للدكتور عبد الكريم حسن الموسومة بـ: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، التي تستهدف

تكوين مناخ جديد من التفكير والتأمل من أجل النفاذ إلى أغوار النص المحصنة وإكتناه بناه المعقدة، كما يمكننا الإفادة من إعادة قراءة الشعر العربي الحديث مع مشري بن خليفة وانشغاله بمسار القصيدة الحديثة وفي مستوى آخر أفادتنا قراءة حورات عزالدين مناصرة في إشكاليات قصيدة النثر، وشهادات الشعراء والنقاد وكتاب قصيدة النثر في كشف خصائص هوية نص الأنواع، من خلال الجدل الأعمى وأسئلة الحد الأقصى. حينذاك تلخص دراسة يوسف حامد جابر قضايا الإبداع في قصيدة النثر، أبعاد التجربة الحديثة وأهم القضايا الإبداعية الكامنة في عالم قصيدة النثر. كما نجد صاحب الطرح الأكثر نضجا الأب الشرعي لهذا الجنس، في جل مؤلفاته: أدونيس.

وعلينا أن نعترف بأنّ البحث لا يخلو من الصعوبات، العراقيل والمعوقات التي - من جهة - تؤثر نسبيا على مساره كندرة الإجتهادات التطبيقية لنصوص شكيل، نستثني هنا رسالة رشيد العامري، جماليات المكان في شعر عبد الحميد شكيل والدراسات المميزة لعبد الحفيظ جلولي، هذا دون أن نهمل إشكالية التسمية لقصيدة النثر العصية على التحديد والتأطير، وتشكل من جهة أخرى ، المتعة في خوض المغامرة الشيقة واللذة في تخطي هذه العوائق ومراوغتها .

تجدر الإشارة إلى أنّ مسعانا المركزي هو تتبع دينامية القصيدة وحلزونية المعنى، التي حركها الانغلاق، وهي تقرأ ذاتها باستمرار، لتستمد مشروعيتها ووجاهتها الإجرائية، مما يرشح به النص من قرائن، وما يزخر به من دلائل، ليفضي بنا إلى تحسس شعرية القصيدة النثرية بنيةً ودلالةً، شكلاً ووظيفةً، ليغدو هذا الجنس ابنا شرعيا يمتلك هويته، من خلال انفتاحه على القراءات

وحرصه على لذة الإنصات لشروط الكتابة، لذلك فما البحث إلا لبنةٌ تضاف إلى سابقتها لإتمام الصرح وتعميق المسار المتّبع لقراءة هموم الشعر ومتعته.

المدخـــــــل

قصيدة النثر
من سلطة النظم إلى سلطة اللغة

لعل محاولة الإنصات لنداءات الشعرية المعاصرة المبعثرة في أقاصي المتاهة، يتيح لنا الخوض الجريءِ في أتون الأسئلة الحارقة و النصوص المسكونة بحمى الانزياح، بدءَ من الجانب الإكسسواري للقصيدة وما يتضمنه من تيمات وذائقات، حينذاكِ تشي بأثرها الذي يصالح التعارض أو يربطه داخل الوقع المنسجم - إنها بلا ريب - « **الكتابة الشذرية بكل كثافتها واحتمالاتها**»[1] حين تنطوي القراءة « **على تشظي المقروء، وتفتته بين وجوه المرآة المتهشمة**»[2]، مما يجعل الشعر حينئذ مجرد «**لمس بالكلمات التي تتحول إلى أصابع وتختار مناطق الجسد القابلة للدغدغة والاستنارة، بكل ما يتميز به اللمس من مباشرة وحرارة وفعل**»[3].

هذا النص الذي يناور على الغموض «**يعشق فوضـاه، وينجذب لشهوتها**»[4] هو القصيدة النثرية، رهان الكتابة الشعرية الحداثية، حين تخلق معادلتها القابلة لنبض الاحتمال، وتذرأ رميمها بعثًا بدلالات تحمل تركيبية الطاقة في صلب جدلهـا.

أمّــا قبــلُ...

---

1 - عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات- قراءة حسن نجمي-، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء 2004، ص 46.

2 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر - دراسات في نصوص القصيدة – ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991، ص 72.

3 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 38..

4 - محمد بنيس: حداثة السؤال، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، 1984، ص 19.

1- قراءة اصطلاحية في المفهوم والخصائص :

إنّ التحليل المجهري للخطاب - على حد تعبير دولوز - يجعلنا قادرين على فهم وتتبع مقولة المصطلح، بقياس امتداداته داخل المعالم الأثرية، وتلّمس المفهوم داخل الحقول المعرفية، أين يتعلق الأمر بذلك الأرشيف الشعري، وضمن هذا الإطار نُقدم مفهوماً لقصيدة النثر.

فلا مناص من السباحة في فضاء التمخضات والتحولات، وتحديد الأجهزة المفاهيمية، وما يتاخمها من حدود اصطلاحية تسمح لنا بالغوص في الإرث الإبداعي للبحث عن مرجعية هذا المشروع الكتابي، وتظهر للمتأمل في هذا التركيب (قصيدة + نثر) أنّها «**مركّب صعب يحتاج إلى :**

شاعرية متدفقة ووعي نافذ بمشكلات الفرد»[1] إذ «**تضع القارئ في حالة من الاستلاب، يرهق ربما إلى حدِ قريب من الملل**»[2] ذلك أنها نص شهوي بما «يرشح به من القرائن، وما يزخر به من الدلائل»[3].

1- 1. الشعر والنثر ... ... التعارض القلق:

---

1 - حامد أبو أحمد: قراءات في القصة القصيرة، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص 218.

2 - حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص87.

3 - عبد المجيد بن البحري: نحو مقاربة تطريسية للقصص، قراءة في عتبات النص الروائي، ضمن مجلة "الحياة الثقافية"، تونس، السنة 30، العدد 166، جوان 2005، ص21.

يحسن التنبيه إلى أنّ هذا البناء الفسيفسائي، يراهن على تجاوز اللغة القاموسية، وتخطي الدلالة الثابتة، والسفر في متاهة القلق بين الشعر والنثر، وسنقف الآن على الأرضية الاصطلاحية لفرز ملامح التعارض والتعالق، فمع طروحات النقاد القدامى «**الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى**»[1] و «**يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية**»[2] أو بالتعبير الجاحظي «**ضرب من النسج وجنس من التصوير**»[3] والواقع أنّه «**فن نظم الأبيات**»[4].

في حين يشير النثر إلى «**أصل الكلام والنظم فرعه**»[5] بل هو « **كناية عن فن مرسل يقوم على السرد، فيؤدي أهدافًا زمانية، متوسلاً الأخبار والبرهنة العقلية**»[6] إذ «**لا يؤدي وظيفته إلاّ عبر الاختلافات الفونيمية ولا يقبل التشابه والقافية والجناس**»[7]، هذا المجال الحيوي هو «**الأصل الذي يختزن كل الخصائص الأدبية**»[8].

---

1 - قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق وتعليق عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص 64.

2 - ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج1، ط3، مطبعة السعادة، مصر 1963، ص 119.

3 - الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج3، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969، ص 132.

4 - سوزان برنار: قصيدة النثر ، من بودلير حتي الوقت الراهن ، تر: راوية صادق، ج1، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،1998، ص32.

5 - أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة، ضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د ت، ص132.

6 - سعيد بوكرامي: البنية والتجلي، قصيدة النثر العربية، ضمن مجلة "كتابات معاصرة"، بيروت، لبنان، م8،ع30، آذار - نيسان، 1997، ص103.

7 - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986،ص 83.

8 - رشيد يحياوي: الشعرية العربية- الأنواع والأغراض-، ط1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص107.

والحق أنّ القدماء من علماء العربية«**لا يرون في الشعر أمرًا جديدًا يميزه عن النثر إلاّ ما يشمل عليه من الأوزان والقوافي**»[1]، على اعتبار أنّ هذه الأخيرة تحديداً «**كانت ولا زالت مكان الاعتراك، رغم الهوة الآخذة في التضاعف بين فقرها الدلالي وهيمنة بعدها الصوتي، نتيجة حركة كونية مغايرة، لا تحكم إيقاع النص وحسب،بل إيقاع الإنسان**»[2]،لا يعدو الوزن - إذن - أن يكون في أصل دلالته «**ركيزة الشعر**»[3].

وفي غمرة هذه التعريفات، يتجلى الفارق بين النثر والشعر في الممارسة الأدبية الغربية في مقولة «**كل ما ليس بشعر فهو نثر**»[4]، وغير خاف ما لهذه المقولة من عميق الوشائج مع المفهوم القديم الذي يقول : «**تقول العرب النثر خلاف النظم من الكلام، النثر يقول الفرنجة كل ما يقال يكتب خارج النظم**»[5].

لا مراء - إذن - في أن تتغير الرؤية الفنية، وتزول المفاضلة بين الشعر والنثر و«**يغتدي لكل جنس منهما وظيفته التبليغية، ومكانته الفنية، ضمن أشكال التبليغ القائمة على إلتماس الجمال الفني ابتغاء التأثير في المتلقين....حيث نلفي الشعر يستأثر بحقول لا ينبغي للنثر التطاول عليها.... كما أننا نجد النثر يستبد بأجناس**

---

1 - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط3، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، 1965، ص 14.

2 - محمد العباس: ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2000، ص6.

3 - بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، - دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم - ، دار الفجر للطباعة والنشر ، بسكرة، 2006، ص105.

4 - سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن،ج1، ص 35.

5 - أحسن مزدور: حداثة جماعة مجلة " شعـر"بين التأصيل العربي والمؤثر الغربي، ضمن مجلة "عمــان"الأردن ، ع 133، تموز 2005، ص47.

من التعبير لا يتعلق الشعر بها»[1]، وبغرض استكمال إجراءات بناء المشروع الكتابي المنفتح التأسيسي تنزع الرومانتكيية إلى «**تفجير الطوق الحديدي للتقاليد والوصايا التي كانت روح الشعر تختنق فيها، القافية والعروض وكافة قواعد الأبيات الكلاسيكية»**[2] والقوالب المتحجرة واللغة الشعرية التقليدية بُغية تحقيق أفضل تجلٍ أراده شعراء فرنسا.

بهذا المعنى تقودنا طموحات ومطالب الرومانتيكية إلى مساق الإبداع الهجين حين«**تُروض الشعر المنظوم، وتُقربه من النثر»**[3]، وفي دروب التحولات، يتحدد من جديد الحيز الذي يحتله كلٌ منهما (الشعر والنثر)، إذ بطرافة يرى جاكسون أنّ «**الحدود التي تفصل الشعر عن غيره أكثر تقلباَ وتغيّراً من الحدود الإدارية لأقاليم الصين»**[4]، ولدى نزار تُهيء الطقوس التي تليق بالكتابة الشعرية حين يقول «**أعتقد أنّ الجدار الفاصل بين الشعر والنثر سوف ينهار عمّا قريب، كما إنهار جدار برلين»**[5]، وما نفهمه من جولة أدونيس في أدغال الوزن، لا يخرج عن خارطة التمييز التي رسمها ألبيريس أين «**رفض التمايز الشكلي بين النثر والشعر والتمايز الشكلي عنده يكمن في دحر سلطتي الوزن والإيقاع»**[6] ذلك أنّ«**شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية بالضرورة، وإنما تجيء مما سماه طريقة النظم ويعني النسق الذي تأخذه**

---

1 - عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم - دراسة في الجذور- ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص81.

2 - سوزان برنار : قصيدة النثر – من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص33.

3 - سوزان برنار : قصيدة النثر – من بودلير حتى الوقت الراهن، ص 89.

4 - نبيل سليمان : فتنة السرد والنقد، ط2، دار الحوار، اللاذقية، 2000، ص 98.

5 - نزار قباني: هل تسمعين صهيل أحزاني، ط4، بيروت، لبنان، 1998، ص37.

6 - بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص105.

الكلمات»[1] أي طريقة استخدام **اللغـة** حين «**يحيد الشعر بالكلمة عما وضعت له أصلاً، أما النثر فلا يخرج عن النظام العادي للغـة»**[2] ليكتسي الوزن "حلة أدونيسية" تخلق إيقاعها الخاص «**الحركة والتموج»**[3].

فيتحول النص إلى جهد لغوي مدهش يُلح على مسافة التوتر الشعري «**ويحفل بالمفارقات الضدية والجمع بين المتنافرات والمفاجآت التركيبية وإذن يخلف مسافات للتوتر تؤهله لاكتساب طبيعة الشعرية المميزة»**[4].

بهذه التشكيلات يبتهج الكائن النصي في رحمه «**إلى أنّ يُسوى مولودًا تناط به مهمة مجاوزة المحسوس وتخطي الحواجز»**[5]، ولا ريب أنّ خلق كينونة قصيدة النثر يُسهم في تشويش تشويش علاقة الشعر بالنثر، ليشتركان في «**صفة الأدبية»**[6] ويختلفان ويختلفان في «**طريقة النظم وتفاصيل سبك اللغة والوعي بالأداة واستحقاقات الجنس»**[7]، بيد أنّ فكرة جاكبسون أن «**ليس هناك جنس أدبي نقي لا تشوبه شائبة»**[8]ستحدد فهمنا أكثر لقصيدة النثر، وموضعتها ضمن إطارها الإبداعي .

---

1 - أدونيس: الثابت والمتحول -صدمة الحداثة-، ط4، دار العودة، 1983، ص287.

2 - نبيل سليمان: فتنة الســـرد والنقد، ص 98

3 - بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص105.

4 - يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار أقطاب الفكر، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص125.

5 - عبد القادر الغزالي : الصورة الشعرية وأسئلة الذات ، ص 110.

6 - فتحي النصري: السردي في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، ط1، مسكياياني للنشر والتوزيع، تونس ، 2006، ص42.

7 - سعيد بوكرامي: البنية والتجلي - قصيدة النثر العربية-، ص103.

8 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري -إستراتيجية التناص-، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص 150.

ونتيجة لهذا الاشتغال الجمالي المنجز، يجيء ذلكم الرهان المغامر «**أوزمازوم الأدب**»[1] بفعاليات المبدأ المزدوج : الفوضى / النظام، الشعر / النثر

«وسواء أكَتب شعرًا أم نثرًا،
نحتَ الرخَامَ أم صبّ أعماله بالبرونز (....)
فهو رائع، فالشاعر حر »[2].

تلك - بلا ريب - ملامح تجعل المشروع خصبًا، حين يفحص (فكتور هوجو) أو جار الممارسة الكتابية الإبداعية، وهي تعانق الطابع الإختلافي بحذفٍ ومهارة متباهيا بأنّه نفخ ريحا ثورية في الشعر الكلاسيكي:

«لقد رميت بيت الشعر النبيل إلى كلاب النثر السوداء»[3].

2-1 الشعـــرية:

لعل محاولة النبش في حيثيات الشعرية المعاصرة، هو المساق التاريخي والجمالي لترصيص الذاكرة، وتتبع الدينامية الشعرية، والكشف عن عملية الانفطار النسغي، لتخليق اليخضور الجديد / قصيدة النثر، الذي يستقطب طاقة الفلورة في إجراءات جمالية، مُلحة، ولا شك أنّ الحديث عن الشعرية - بالذات - كمصطلح ومفهوم، أمر محفوف بالهلامية والزئبقية، أين يعثر القارئ المتصفح لخباياها على تعدد معانيها واختلاطها عبر الترجمة، وعمليات التفاعل المختلفة.

هكذا تتكئ إستراتيجية الشعرية على جسد النص، الذي ينحت مداراته من تعدد معانيه، ليغدو موضوع الشعرية التطبيقي، أي ما يعنيه جيرار جنيات بقوله: "ليس النص هو

---

1 - سوزان برنار : قصيدة النثر - من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 32.

2 - نفســـه، ص 27.

3 - نفســـه، ص88.

موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة".

لاشك أنّ الشعرية لا تبوح بمتنها ودلالتها بيَسر، بل تحتاج إلى تحفيز للخروج من الضبابية والعتمة، وهنا تنفتح التسمية على التعدد، إذْ تُعتبر «**علمًا موضوعه الشعر**»[1] - حسب كوهين هدها «**البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير، فكل صورة من هذه الصور تعمل في نظره بطريقتها الخاصة على حذف قانون اللغة، لكنها جميعها تنتج الأثر الجمالي نفسه**»[2]على أنّ «**كثيراً من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلي**»[3].

ويطفو - لا محالة - على سطح هذا المعطى، طرح (تودروف) موضحًا «**ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي**»[4] أين يشكل هذا الأخير «**شبكة معقدة من العلاقات**»[5] التي «**تحتاج إلى حفريات متعددة للوصول إلى دلالته العميقة**»[6] لذا «**فولادة صياغة خطابية صعبة جدًا لأن كل ولادة ليس بإمكانها الظهور ما لم تخترق وتنسف الانتشار الخطابي**

---

1 - حسن ناظم: مفاهيم شعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص16.

2 - جون كوهين: بنية اللغة الشعرية: ص 48.

3 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة: ص 18.

4 - تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990 ،ص23.

5 - عبد الرحمان حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، ضمن "مجلة علامات في النقد"ج57، بيروت، لبنان، 2005، ص137.

6 - عبد الرحمان حجازي: مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، ص 138.

السابق لها»[1]، من هذا الموقع تسعى شعرية تودروف «**إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل**»[2].

وإذا أردنا العودة إلى معطيات شعرية أرسطو، نجد أنّ هذا المصطلح «**لم يكن سوى نظرية تتصل بخصائص الخطاب الأدبي**»[3]، فتدفع هذه الدلالة جاكبسون لصياغة مفهومٍ علمي للأدبية في كونها «**ما يجعل من نصٍ مانصًا أدبياً**»[4]ولعلّ السؤال الجاكبسوني الذي يذهب بعيدًا لأحداث تماسٍ تعالقي بين الوعي الشعري والذائقة الأدبية: " أين نعثر على الشعرية " يسمح لنا من النفاذ إلى كنه الخبرات الجمالية فيجيب «**نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة، لا بديلاً لشيء objet أو تفجيرا لانفعال، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها، بشكلها الداخلي وشكلها الخارجي، على كونها علامات مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة**»[5].

لكن نظرة متأنية لتمظهرات المصطلح، وتقلبات المفهوم، داخل الحقول العربية يحيلنا إلى اضطرابات الهجرة «**حيث واجهها الباحثون العرب المعاصرون بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى "الحدود" التي تنعكس حتماً على مستوى "المفاهيم"**»[6]، حين يحاول الغذامي تمديد رقعة المصطلح ويرفعه من أرخبيلات الشعر، واحتمالات الملابسة مع سواه فيقول: «**نأخذ**

---

1 - محمد علي الكبيسي: ميشال فوكو – تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة، تكنولوجيا السيطرة على الجسد، دار سيراس للنشر، تونس، 1993، ص26.

2 - تزفيتان تودوروف: الشعريـــة: ص 23.

3 - نفســـه، ص 24.

4 - عثماني الميلود: الشعرية التوليدية – مدخل نظرية، مدارس – ط1، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص16.

5 - جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ط2، دار الحرف، بيروت، لبنان، 1995، ص 244.

6 - يوسف وغليسي: الشعريات والسرديــات، ص34.

بكلمة الشاعرية لِتكون مصطلحا جامعًا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر.... ويشمل فيما يشمل مصطلحي الأدبية والأسلوبية»[1].

وعند الإنعراج نحو الأدبية كمُرادف للشعرية، يستوقفنا حسن ناظم بقوله«**الأدبية مفهوم موازٍ لمفهوم الشعرية في أهدافه. وإلى حد ما في طرائقه ..... وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع»**[2].

يتأتى لنا فهم الشعرية في ضوء ما كتبه كمال أبوديب الذي يؤسس لرؤية فنية في القضايا النظرية للشعرية و نحن - بطبيعة الحال - يهُمنا ذلك الخيط الرفيع الذي يقودنا لفهم الشعرية انطلاقا من «**مفهومي العلائقية والكلية، بالإضافة إلى مفهوم التحول إلى أنّ الشعرية وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر»**[3] باعتبار أن هذه الأخيرة «**الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة»**[4] وبلهجة تقريرية واضحة يقول «**الشعرية ليست قضية شكلية، أو لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعر»**[5] إنما تدل «**على كل موضوع جمالي وارف الظلال التخييلية، كثيف الطاقات الإيحائية»**[6] أين تكمن جمالياتها «**في النص الغامض الذي يحتمل تأويلات ومعاني متعددة»**[7].

---

1 - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير -من البنيوية إلى التشريحية-، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص 21-22.

2 -حسن ناظم: مفـاهيم الشعريــة: ص 36.

3 - حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافــة: ص 62.

4 - نفســـه: ص62.

5 - نور الدين السد: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 9.

6 - يوسف وغليسي: الشعريــات والسرديـــات، ص23.

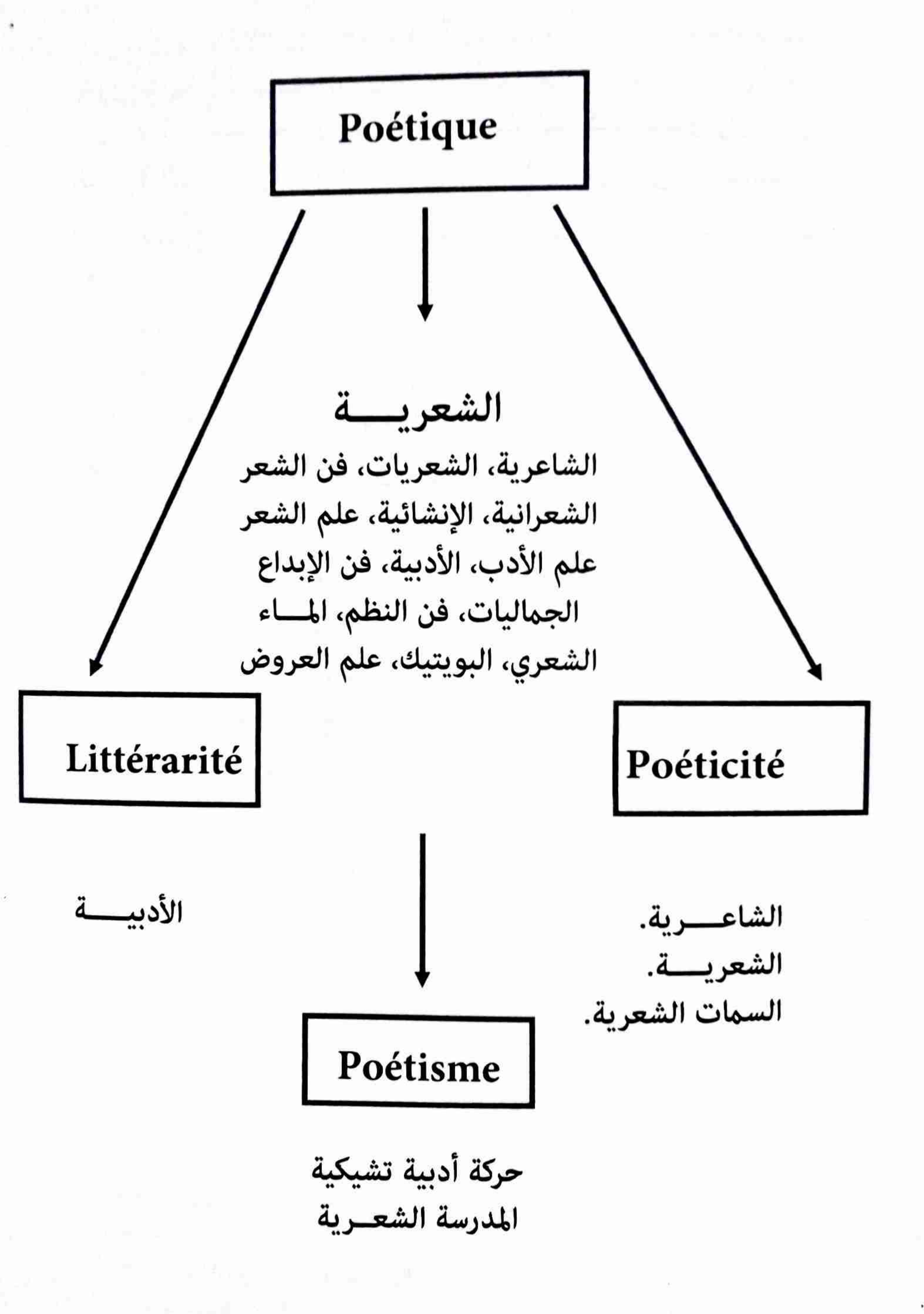
7 - أدونيس: الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 54.

لكن هدفنا، لم يكن الانسلاخ ضمن التفريعات المفهومية، بقدر ما يهمنا إظهار التجاذب في مناطق الفوارق الموجبة للمجادلة، أين «**تمتاز الشعرية بين كل المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها**»[1] من: الأدبية، الإنشائية، الشاعرية، نظرية البيان،......، الأمر الذي جعل هذه الترجمات تُسهم في تصعيد أزمة الاصطلاح العربي، كل ذلك بدا واضحًا في شكل طبقات جيولوجية ناتجة عن فعل تراكمي لمفاهيم واستعمالات الشعرية حين تتلاقح وتتداخل مع (Poétisme)، (Poéticité)، (Littérarité) عبر الممارسات النصية «**حيث تتناءى دلالاتها حينًا وتتدانى حينًا آخر**»[2].

---

1 - يوسف وغليسي : الشعريـــات والسرديـــات، ص 45.

2 - نفســـــه : ص 24.


Poétique
الشعريـــة
الشاعرية، الشعريات، فن الشعر
الشعرانية، الإنشائية، علم الشعر
علم الأدب، الأدبية، فن الإبداع
الجماليات، فن النظم، المـــاء
الشعري، البويتيك، علم العروض
Littérarité
Poéticité
الأدبيـــة
الشاعـــرية.
الشعريـــة.
السمات الشعرية.
Poétisme
حركة أدبية تشيكية
المدرسة الشعــرية

3-1 قصيدة النثر ومسألة الهوية :

لعل توخي الحقيقة، والوقوف على أرضية التملص من الدلالة إلى خداع الدلالة حين «**نضطهد اللغة / نكسر وحدة الإيقاع**»[1] تصبح قصيدة النثر - بلا ريب - بوتقة للصراع والتفاعل «**تخاطب عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا أذنيه، وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية**»[2]، ولا يتم ذلك إلاّ بخلخلة عميقة لبيت الطاعة الشعري أين يصر المناصرة على قصيدة النثر بالعودة إليه « **وإلتزامها بالدلالة الصوتية والإيقاعية تحديدًا، لتستكمل سيرة السلالة الشعرية، لئلا تخرج على النسق أو المزاج أو أرشيف الذاكرة**»[3].

لكن الرياح اللواقح تعصف بالأخضر، ليتحوّل الواقع قناعا، وترفض شبح الماضي إزاء إنفجار المسافات بين المفاهيم، لتخليق كتابة جديدة تهجس بالأخيلة والتصورات، وتنأى عن المتكرر من المقول الشعري «**والمؤكد أنّ قصيدة النثر تنطوي على مبدأ فوضوي وهدّام، إذ نشأت من التمرد على قوانين الوزن و العروض وأحيانًا على القوانين العادية للغة**»[4] بل هي «**إشتغال جمالي مُنجز على جسد المفردة وتراثها وطقسها توصيفًا وتلطيفًا وتكثيفًا للحظة القسريةِ الهابة من تخوم الذاكرة ومروجها**»[5] إذ تعتمد «**إيقاعًا خارجيًا ظاهرًا، وأصداء بارزة وكثافة في التعبيرات والخيال، وقد**

---

1 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء - مقام المحبة - ط1، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 28.

2 - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر - نص مفتوح عابر للأنواع -، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص 276.

3 - محمد العباس: ضـد الذاكرة: ص 11.

4 - سوزان برنار: قصيدة النثر من بود لبير حتى الوقت الراهن، ج1، ص34.

5 - عبد المجيد شكيل: الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، ضمن مجلة عمان، ع 133، تموز 2005، عمان، الأردن، ص08.

يحدث أن يظهر فيها نوع من التقفية الداخلية وبعض المقاطع الموزونة»[1]

لعلّ الاشتباك مع تضاريس قصيدة النثر المؤثثة بطقوس اغتيال الذاكرة «**كموجب من موجبات وهن الحداثة الشعرية**»[2] يجعلنا أمام وليدة يافعة مهددة بالسقوط في أحضان السياق - مغامرة الحداثة - الذي يتحول عطفه عليها إلى إبتلاع كاملٍ حين «**تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق، والرؤيا التي تحمل عمق التجربة الفذة أي بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه**»[3].

نستطيع أن نتخيّل أيّ انطباعٍ مدهش يثيره «**المظهر المشوش المحيّر لنفس اعتادت على القواعد القديمة للعبة الأدبية**»[4] حين تخضع لحركة الامتداد اللانهائية «**حرية تشبه الفوضى(....) مماحكات في المصطلح واتهامات بإفساد اللغة والخروج على التراث والانسياق وراء نزعات مستوردة، والغموض (....)، تنتهي بالطرد من مملكة الشعر إلى النثر للاختصاص**»[5].

إذًا نحن أمام شكل مُربك، لا يُعنى «**بمجاورة الطرازات القديمة بل تخطيها لتكون مرجعية مضادة، أو هذا ما توحي به ممارستها الإنقلابية (......) الموسومة ببصمة سوسيولوجية مغايرة**»[6].

---

1 - عبد الله محمد الغذامي : الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص16.

2 - محمد العباس: ضد الذاكـــرة: ص 34.

3 - أحسن مزدور: حداثة مجلة "شعر" بين التأصيل العربي والمؤثر الغربي، ص47.

4 - سوزان برنار: قصيدة النثر من يود لببير حتى الوقت الراهن، ج1، ص 222.

5 - نفســـه ص 18.

6 - محمد العباس: ضــد الذاكــرة، ص 109.

ضمن هذا الإطار، ترسم ملامح المزج العجيب «**فمن يكتب بالنثر يتمرد على التقاليد العروضية والأسلوبية، ومن يكتب القصيدة يرمي إلى خلق شكل منظم، ويتمثل إيقاع قصيدة النثر في طرازين كبيرين هما الجملة الإنسانية الموسيقية والجملة المنقطعة الحيوية**»[1] وفي ذات السياق، تنفتح أبعاد الهوية في كونها «**جنس مستقل ونص مفتوح، وكتابة خنثى**»[2] لتغدو «**مؤسسة سائدة ديكتاتورية، تمارس الإقصاء والملكية ضد الآخرين في داخل النصوص كنوعٍ أدبي مستقل مختلط (خنثى)في آنٍ معًا**»[3].

بهذا المعنى، تبقى قصيدة النثر منتجا إصطلاحيا منهكًا وجهازًا مفاهميا شائعًا في النقد المعاصر عن غيره من الأنماط المجاورة.

1.3.1- الشعر الحر :

إن القصيدة العروضية أو السوناتا Sonnet بلا شك تجنح إلى أسطرة السحر الشعري فنحس «**بسريانِ هذه الموجات التي يثيرها الشعر خفية**»[4] وإذا ما كانت شعرا حرا يتجدد القلق في أكثر من موضع مما يجعلها تحدَّ إمكانات الغموض، وتكسر قواعد النمط التي تخضع لها، وهذا ما أكدنه تجربتها / حركتها حين « **هزّت نظام القصيدة، وهزت الذهنية العمودية ونظام القبيلة وسلطة العشيرة وأطاعت برقابة ووصاية المقاييس الموروثة، وأكثر من ذلك أنها أثبتت أنّ هناك طريق آخر للتعبير الشعري**»[5] الذي تحرر من «**البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة مثلما يتحرر**

---

1 - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 30.

2 - نفســـــه: ص 77.

3 - نفســـــه: ص 69.

4 - سوزان برنار: قصيدة النثر من بود لبير حتى الوقت الراهن، ج1، ص31.

5 - عبد السلام صحراوي: مولد الحداثة العربية في الأدب المعاصر، ضمن مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع 20، ديسمبر 203، ص 186.

من الروي الثابت وهذا مصطلح شاع إستعماله على أبدي الشعراء العراقيين مثل نازك والسياب ومن حذ حذوهم»[1] ليتملص بعد ذلك من «**كل ما يمكن أن يربطه بالقصيدة الموروثة فيما سمي ق صيدة النثر وكلا النموذجين يمثلان معاً تخطي التراث عند جماعة "شعـــر"»**[2].

بطبيعة الحال، علينا أن نرصد حيوية الكتابة وهي تهجس من هسيس مرايا لقاء قصيدة النثر والشعرِ الحر على الصفحة البيضاء، وحين تستمر قصيدة النثر «**خطوطياً كما النثر وتتوقف عند نهاية الجملة، ولا تتبع قواعد المتوازي الصوتي والدلالي»**[3] ينادي الشعر الحرب «**غياب الوزن، غياب القافية، غياب النموذج»**[4]كما يعبر إليوت وإزراباود.

2.3.1.النثر الشعري Prose Poétique:

يعلن الأب دوليفيه «**لا أعرف ما هو النثر الشعري ولا ما هو الشعر المنثور، فلا أرى في أحدهما سوى أبيات عثة ولا في الآخر إلاّ نثراً، تتجمع فيه كافة النقائض التي يعتبرها "لونجمان" نقيض كل ما هو رفيع»**[5] ، لذا فإنّ محاولة شحذ المغامرات التي طرحتها تجربة تجربة الاختراق تحيلنا إلى فنٍ جديد « **يعتمد بعدًا في الخيالّ وإيقاعًا في التركيب ووفرة في المجاز وقوة في العاطفة، مما يغيب**

1 - عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، ص 11.

2 - أحسن مزدور: حداثة جماعة مجلة "شعر" بين التأصيل العربي والمؤتمر الغربي، ص 41.

3 - محمد العيد محمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر - بيانها ومظاهرها - ط1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، 1996، ص 202.

4 - عز الدين المناصرة: إشكـــاليات قصيدة النثر، ص 24.

5 - سوزان برنار: قصيدة النثر من يود لبيير حتى الوقت الراهن، ج1 ، ص32.

فيه الروح الشعرية »[1] وذلك « **إسترسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي، وسير في خيط مستقيم ليس له نهاية، لذلك هو روائي وصفي يتجه دائمًا إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الإنفعالي، لذلك يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل وتنفسح فيه وحدة التناغم والإنسجام**[2]»

ولعلّ التمايز بينه وقصيدة النثر يحدده أدونيس بقوله: «**إن النثر الشعري إطنابي، يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة ومختصرة، وليس هناك ما يقيّد مسبقًا النثر الشعري، أمّا في قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية،ثم إنّ النثر الشعري السردي، وصفي، شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية**»[3]. أمّا:

3.3.1 .الشعر المنثور : Poème en prose

فيتموضع هذا المصطلح ضمن نسقية النسغ الإبداعي، وجدلية التعارض (الشعر والنثر) بعيدًا عن الوزن والقافية، بهذا المعنى يُصاب الشارع الإبداعي بصدمة الذائقة والإطاحة بالقناع واختراق للإعراف .

وما الشعر المنثور إلاّ قصيدة كُتبت «**على هيئة الشعر وعادةً ما تكون أسطرها قصيرة وتحتفظ بإيقاع منتظم، إلاّ أنّه ليس بإيقاع نمطي مطرد، كذلك الإيقاع المعتمد على التفعيلة في**

---

1 - خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، 1994، ص 127.

2 - سوزان برنار: قصيدة النثر من يود لبير حتى الوقت الراهن، ج1، ص8.

3 - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري -دراسة نقدية -، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص 117.

الشعر المنظوم، ويخلو الشعر المنثور من القافية، وكاتبه يتخلى عن سلطان الإيقاع المنظوم وغنائية النظم ليستكشف مؤثرات أخرى»[1].

تتيح لنا هذه المعايير المغايرة تحديدًا جديدًا للشعر أراده أمين الريحاني حين « **حطّم قوالب الخليل دفعةً واحدةً** »[2] جاعلاً «**النثر الفني له أسلوبًا، إلاّ أنّه يتميز بعاطفة شعرية وخيال مجنح يرتكز على التشبيهات والرموز والصور كما في كتاب "الريحـانيات" للريحاني وكتاب "دمـعة وإبتسامة" لجبران**»[3] لذا فهو ببساطة «**حركة شعرية جديدة**»[4] و «**مرحلة أولى من التمهيد لقصيدة النثر من حيث المواصفات النظرية**»[5] ويمكن أن نتلّمس من مظاهر الترحال التاريخي والجغرافي للقول الشعري – كما يعبر محمد عباس – الموسيقى الداخلية «**وما تحدثه هذه من إيقاعٍ خاصٍ في تلاحمها مع الكلمات وفي نمو القصيدة نموًا عضويًا متناسقًا**»[6]، إذن هي تجربة صميمة متجذرة في تربة الغموض والغرابة ومتواشجةمع حركة متجددة للإختراقات، تُرجمت إلى "**قصيـدة النثـر**".(Poème en Prose)

كل ذلك يقود، بل يحيل على جدليات تواصلية تحضر بقوة ضمن هذا المشروع الكتابي، إذ يمكن تلمس الاختلافات بينها – كما بدت واضحة – تختلف قصيدة النثر عن الشعر الحر «**بأنها لاتلتزم**

---

1 - عبد اله الغذامي: الصوت القديم الجديد، ص 16.

2 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص33.

3 - عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، ص 15.

4 - خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص129.

5 - عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص 12.

6 - عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، ص 16.

بنظام الأبيات»[1] وعن النثر الشعري «**في أنّها قصيرة ومحكمة البناء، وعن الشعر المنثور في عدم وجود وقفة في آخر السطر فيها**»[2] وعن أيٍ قطعة نثرية قصيرة في أمور منها «**أنها ذات إيقاع أعلى ومؤثرات صوتية أوضح فضلاً عن أنها أغنى بالصور وكثافة العبارة وقد تتضمن قصيدة النثر رويًا داخليًا وأوزانًا عروضية**»[3].

ويتضح من خلال هذه التعريفات أنّ المعوّل عليه في التفريق بينها هو الوجود الفيزيائي للنص (شكله على الورق).

التسمية	آراء النقاد والشعراء في قصيدة النثر	المرجع
قصيدة النثر	• سوزان برنار: " نوع من التمرد والحرية، أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعري" • يوسف وغليسي:"القصيدة النثرية جنسًا شعريًا لطيفًا ". • عبد الكريم حسن: "قصيدة النثر، قصيدة تقرأ ، قصيدة جاءت من زمن الورق"	سوزان برنار قصيدة النثر، ج2، ص614. يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، -دراسة في الشعر النسوي الجزائر ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة الجزائر، 2008، ص 89. عبد الكريم حسين: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 276.

1 - أحسن مزدور: حداثة جماعة مجلة "شعر" بين التأصيل العربي والمؤثر الغربي، ص 44.

2 - عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، ص 16.

3 - أحسن مزدور: حداثة جماعة مجلة "شعر" بين التأصيل العربي والمؤثر الغربي، ص 44.

اللاشعر	• عبد الملك مرتاض : "قصيدة النثر ... أو اللا شعر" " هي شيء ضد الشعر وضد النثر معا"	عبد الملك مرتاض قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر2008، ص 278 و 286.
شعر الانكسار	• جميل حمداوى "قصيدة النثر قتلت الخليل واعلنت شيخوخته ... كسرت كل معاير الكتابة الشعرية ...اوغلت في الإنزياح والتمرد"	جميل حمداوي: قصيدة النثر أو شعر الإنكسار، مجلة أفق الالكترونية 28 يوليو 2006. ص www.OFOUQ.com
جنس ثالث أدبي	• رائد جرادات: " قصيدة النثر جنس ثالث مستقبل". • إبراهيم الخطيب:" قصيدة النثر جنس أدبي ثالث ".	عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 360. نفســـه، ص 396.
الشعر الحر	• شاهر خضرة : " أميل إلى سمية قصيدة النثر شعراً حراً ".	عز الدين المناصرة : إشكاليات قصيدة النثر، ص 466.
شعر النثر	• المهدى عثمان : "شعر النثر نمط من الكتابة بحاجة إلى التصنيف".	نفســـه، ص 411.
النثعيرة	• محمد توفيق الصواف: " النثعيرة ... إنها ضرب محدث من القول ، لا هو بالشعر فيطرب، ولا بالنثر فيعجب، بل خنثى بينهما ".	مجلة الآداب، 2003، عدد6، ص 34.
النثيرة	• لحبيب يونسي: " النثيرة ليست بديلاً عن الشعر".	عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر،

		ص422.
الكتابة الخاطراتية	• محمد الباردي: " قصيدة النثر: نصوص ولوحات سردية وخواطر وقصائد شعرية ". • عبد الكريم الناعم: "قصيدة النثر... كتابة خاطراتية".	نفســـه، ص 490. نفســـه، ص 304.
الكتابة خارج الوزن/ اللاوزنية	• أحمد بلحاج آية وأرهام: قصيدة النثر = القصيدة اللاوزنية.	نفسه، ص 322.
النثر الشعري	• - ناصر شبانة : " قصيدة النثر أقرب إلى النثر الشعري ".	نفســـه، ص 378.
الكتابة الشعرية نثرًا	• أدونيس :" إن قصيدة النثر، إسم يتسع لجميع المسميات أو أشكال الكتابة الشعريةنثرًا ".	نفســـه، ص 40.
نص مفتوح	• عادل الاسطه : " القصيدة النثرية نص مفتوح ". • عز الدين المناصرة: " نص مفتوح عابر للانواع ".	نفســـه، ص 461. نفســـه، ص 526.
نثر فني	• سليمان الأزرعي: "قصيدة النثر فني ".	نفســـه، ص 367.
جنس خنثى	• توكد أنه غير مقتنع بأية تسمية لها غير جنس كتابي خنثى، ويقرأ أيضا بأن تسمية قصيدة النثر قصيدة إنما هو بدافع الإحتماء بالشعر، إذ الشعر جنس أدبي راسخ. • عز الدين مناصرة: "جنس مستقل ونص مفتوح، وكتابة خنثى".	عز الدين المناصرة: قصيدة النثر. (المرجعية والشعرات) جنس كتابي خنثى، ط1، بيت الشعر، رام الله، فلسطين، 1998، ص 16، 17، 18. عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص77.

2- قصيدة النثر بين كلام البدايات وحديث النهايات :

لا تزال حلزونية المعنى التي حرّكها الإنغلاق المتعالي، تشحن دوامة الكتابة وتضاعف من مفعولها بتركيبة جديدة، تخلق اللا متناهي من لا تناهيها، ربما لذلك تراوغ الكلمة معانيها، وتنزع نحو التكثيف الدلالي، وهي بذلك تهز يقظة المتلقي وتستفزّ هدوءه.

هذه الدلالات المتشظية هي «**وجود مبهم**»[1] وحلقات متداخلة، تسعى إلى التحكم في نسق النص، لإعتباره «**فضاء متعدد الأبعاد، تمتزج فيه وتتصادم النصوص الأخرى**»[2]، في ظل ذلك «**ينفلت بسرعة من وثنية الجنس الإبداعي ومن عقال الضغوطات الكنيسية وأرثوديسكية البلاغة ليندفع في الهلوسات واللاوعي واللا شكل**»[3]، فهل استطاعت القصيدة البصرية/ السينمائية كسب رهان الشعرية بخروجها من قدرية النظم؟

2-1 قصيدة النثر: جدلية الهدم والبناء.

---

1 - بوجمعة بوبعيو: النص الشعري بين التأصيل والتحليل، دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، دار الكتاب الوطنية، 1998، ص 35.

2 - نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، لبنان، 2003، ص 678.

3 - محمد العباس: ضد الذاكـرة، ص 7.

مما لا شك فيه أنّ «**مؤلف الكلام هو كالبنّاء أو النسّاج**»[1] يضَع معمارِ النص ومخطط هندسته، ويظل «**يعرج نحو المجهول ليكشف سر هذا اللغز الملفّع بالأسرار، يغازل الكلمة - التي راودته عن نفسه- وينفخ سر روحه وسِر أنفاسه في عجين حروفها**»[2]، ولا يلبث الشاعر بعد ذلك إلاّ «**ليَستحضر من الذاكرة سؤدد المعنى ونسغ الكلمات وبكارة اللغة**»[3] أين يتجسد النص الشعري«**كبنية مفتوحة تقتضي أين ينمو فيها ضمن فهمٍ متحاورٍ حرٍ معنى ليس منزلاً من أول وهلةٍ، بل معنى يتم تفعيله من خلال تلقياته المتعاقبة**»[4].

إنه لا مجادلة، في هذه الكينونة المتحركة من تتبع الترجمة على أرضية لقاء الشعر العربي والشعر الأجنبي «**والتي أضاءت مسيرة الشعر العربي بما وفّرته له من إمكانية مقاربته من الشعر العالمي، مع ما صاحب ذلك من كسرٍ لعمود الشعر، بشكلٍ أزال عنه صفة القداسة، قاطعين المسافة بين بدايات التجديد الفعلية**»[5].

ونبادر الحديث بما أقرّه فينلون «**إنّ شعرنا - إن لم أكن على خطأ - يخسر بالقافية أكثر مما يربح، إنّه يفقد كثيراً، من التنوع ومن السهولة، ومن التناغم، وغالبا ما يجبر القافية الشاعر الذي ينطلق بعيدًا في التفتيش عنها**»[6]، الأمر الذي جعل شعراء المهجر -

---

1 - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، ج4، ط3، مطبعة لجنة البيان العربي، 1962، ص 476.

2 - مجموعة من الأساتذة والنقاد: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للدكتور عبد الله حمادي، ط1، إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 303.

3 - نفســــــه، ص 151.

4 - هانس روبيرت ياوس : جمالية التلقي -من أجل تأويل جديد للنص الأدبي-، تر: رشيد بنحدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص26.

5 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 32.

6 - محمد العباس: ضـــد الذاكـــرة، ص6.

بعد أن تمردوا على الوزن - «**أن يتطاولوا على وحدة البيت وبنائه الشطري، وثبات عددالتفعيلات ووحدة القافية مما خلق أجناسًا جديدة، يمكن أن نعتبرها عناصر أولية بدائية لقصيدة النثر، يتعلق الأمر بالشعر المنثور والنثر الشعري**»[1]. وإذا كان الشعر «**مؤسسةحياتية أداته اللغة**»[2] يستخدمها للتعبير عن طاقات أعمق غوراً في النفس، وأكثر إمتلاكاً للقارئ فإنه بذلك «**مبنى من الإقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ومن الإرجاعات والأصداء**»[3]، الأمر الذي يبين الرؤية الحديثة للشعر، بعد أن أضاء قنديل التجربة المهجرية طريق التحرر من أسر التقليدية الشعرية، أين تتمركز حول الإثارة والمفاجأة والدهشة، مقدمةً «**زخمًا إبداعيًا مهمًا من النثر الشعري**»[4]، حيث يطالعنا مطران - بعد إطلاعه على الشعر الفرنسي وعلى المدرسة الرومانسية الإنجليزية - بضرورة تماسك القصيدة وخضوع شكلها للمضمون وتطوعه وفق الإنفعال الداخلي مع إحتفاظه بالقالب الشعري.

ليفصح الشعر المنثور عن نبرته وإيقاعه مع أمين الريحاني في "هتاف الأودية" سنة 1910م مقترنًا بالمفهوم الغربي الفرنسي (Poème en Prose) وهو «**شعر يخلو من الأوزان والقوافي ويعتمد جمال الصورة ورقة الألفاظ وجرسها**»[5] متأثرًا فيما كتب بإطلاق شكسبير للشعر الأنجليزي من قيود القافية، وإطلاق وولت

---

1 - عبد الحفيظ بن جلولي: حركة المشهد أو توليد الصورة في ديوان يقين المتاهة لعبد الحميد شكيل، ضمن مجلة عمان، ع 136، عمان، الأردن، 2006، ص 79.

2 - مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص - نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية - القاهرة، 2002، ص 15.

3 - عبد الله الغذامي: الخطيئـــة والتكفير، ص 64.

4 - سعيد بوكرامي: البنية والتجلي، قصيدة النثر العربية، ص 103.

5 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 33.

ويتمان الشعر من قيود العروض كالأوزان الإصطلاحية والأبحر العروضية .

ومن ثمة، يتأسس الجسر الثقافي الذي يسمح بالعبور إلى آفاق الشعرية العالمية مع ميخائيل نعيمة من خلال كتابه "الغربال" 1923 م، وضمن هذا التوجه المغاير يصّرح نعيمة بالشعر المنسرح، وإختياره المنسرح - تحديدًا - «**لما تعنيه من خلال كتابة هذه الكلمة من الانطلاق الحركة في الجري إلى الهدف دون قيود**»[1] إذ يصرح أصحاب هذا الاتجاه «**العروض لم يسئ إلى شعرنا فقط، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام، فبتقديمه الوزن على الشعر، قد جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة**»[2] لذا يشن نعيمة هجومًا عنيفًا على العروض.

بهذا المعنى، ترتسم ملامح الإنصات للحداثة الغربية مع جبران خليل جبران، حسب طقوس الشعر، أين تمارس الحداثة أيديولوجيتها وتفرض «**حدودها الإدراكية على تفكيرنا الجمالي وذوقنا**»[3]- كما يعبر جيمسون -، وقد ترتب عنها «**إبتعاده عن الجاهز المعروف، والتوجه نحو البعيد الدينامي المستور الذي يشكل مغامرة الإنسان مع المجهول والمدهش والخارق**»[4] إذ «**قام بمحاولات جدّية ليطعم الأنواع والأجناس الأدبية .... فهو يفجر الشعر في لغة النثر، ويخاطب شعره النفس بأعمق المعنى، كأنما هو نثر، ويفتح القصيدة على الحكاية، والحكاية على القصيدة**»[5].

---

1 - خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص 129.

2 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 36.

3 - ميجان الرولي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي -إضاءة لأكثر من سبعين لمصطلحاً تياراً ومصطلحًا نقديا معاصرًا، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص 104.

4 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 37.

5 - نفســـــه، الصفحة نفسها.

ولعلّ هذا مبرر إعجاب جبران "بنيتشه ووليم بليك"(الحدس/ الرؤيا/ العبارة الشعرية).

هكذا تتقدم الممارسات الكتابية كرِهانٍ مصيري، لا يقوم إلاّ على أساس ردم الهوّة بين الشعر والنثر، أو بتعبير أدّق بين الشعر والسرد «**فكلٌ منها يحرث في أرض الآخر موغلاً في الزحف في مناطق غريمه خاصةً أنّ هذه الأجناس الأدبية قد بدأت منذ زمنٍ بعيد في تصفية حساسيتها التجنيسية إزاء بعضها البعض، ولم يعد في تماسها الحميم ما يبعث على الدهشة والتساؤل**»[1].

وتسمح لنا **مدرسة أبولو** من متابعة مغامرة الشعر وإرتهانها بالمستقبل على الأرضية الإبداعية، فالتغير والتمرد، هو قدرها الذي لا يمكن التنصل منه، وذلك ما يقدم المعنى الشعري العميق لاستدعاءات تتجاوب ضمنها قصيدة النثر في ظل التواشج العلاقاتي فيما بينها أنفس الكلمات ومعانيها الإيحائية.

وبنفسٍ جديدة ورؤية مغايرة، يسعى **أنسي الحاج** في "لن"، بلورة تجربة شعرية واسماً إياها بقصيدة النثر منظراَ لها، فما الذي يمنع أن يتألف من النثر شعراً ومن الشعر النثر قصيدة النثر؟ تترسخ إذن مع هذه المصاهرة هوية قصيدة النثر، إذ يتعلق الأمر بـ «**تقريب فضاء اللغة من الواقع (....) وتكييف حجم القصيدة المتراوح بين لمحة قصصية مكثفة في أبيات القصيدة وامتداد سطح القصيدة ليستوعب آليات القص والتلاعب بالضمائر**»[2].

يزداد فضاء اختراق أفق القصيدة، وتسمح مساحة التساؤل حول الشعر الحر مع **السياب** أين تتوثق الصلة بالشعر الغربي

---

1 - مديحة عتيق: قصيدة النثر : جدران المصطلح ومفازات النص، ضمن مجلة النص والناص، ع6، جيجل، الجزائر،2005، ص79.

2 - نفسه، ص 80.

وتتوزع القصائد بين «**النبرة السوداوية للشعراء الرومانطقيين الأنجليز ولهجة بودليير الجهنمية المتمردة والصوت المادي الإنسانوي لِفلوبير**»[1].

وبارتداد تراثي مع **نازك الملائكة** / المرأة / الأنثى«**التي حطّمت أهم رموز الفحولية وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر**»[2] بقصيدتها "الكوليرا" في شعر التفعيلية الذي إعتبره الغذامي «**ردًا أنثويًا على فحولة الكتابة أو هاجس التأنيث**»[3]، لتشكل ملاذًا شعريًا ولعبة نصيةً في متاهات العالم الخفية، تبنى منظومة قصيدة النثر.

هذه التجارب المكثفة تستند على ميسم مشترك - **القصيدة** - «**الحبيبة الأزلية للشاعر، والتي لن يبدلها بكل الحبيبات لأنها بكل بساطة تحمل بين جوانبها لغزًا محيّرًا يعجز الإنسان المعاصر على فك شفراته وحيثيات تصميمه**»[4] كما حفر تفاصيلها الجميلة شراف شناف.

لذلك تحتضن مجلة شعر -1957- الظاهرة الشعرية الجديدة / القصيدة النثرية، محاولةً ترسيخها على المستوى الشعري العربي « **بما يتلاءم مع ميل العولمة للترويج لتبريد اللغة الشعرية ومحق الهوايات الثقافية وإستبدالها بشعارات (الليبرالية التابعة) كذلك من إشباع الفراغ بالتشظي الثقافي الفسيفسائي**»[5].

---

1 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 42.

2 - عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1999، ص 12.

3 - محمد العباس: ضـــد الذاكرة، ص 11.

4 - مجموعة من الأساتذة: سلطة النص، ص 305.

5 - عز الدين لمناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 527.

"وشعر" فصلاً على كل ذلك «**علامة من بين العلامات التي تدل على إخلاص هذا الطفل لشريعة وحكمة الشعر المغاير المتجدد»**[1] الذي إختار لنفسه لباساً نثرياً مسترسلاً، وقوانين تحكم بنيته من تلقائية وعفوية ومن التعبير اللغوي للفوضى، وهدم الأنساق اللغوية القديمة والجديدة، لخلق عالم شعري هو «**القصيدة الشبكية**»[2] التي وُلدت مع الصرخة الأولى لولادة الشعر الحر، ومع إنسحاب الوزن والقافية من الغرفة الشعرية، وتعطيل مفعول العروض يُعلن رسمياً - بعد تهشيم النسق التكويني - ميلادها. لذلك «**لم يكن الإشعاع الذي تعرفه قصيدة النثر وليد صدفة عارضة، وإنما جاء نتيجة صيرورة من التحولات السوسيو ثقافية**»[3] .

فباستقرائنا لتاريخ الشعر العربي، يظهر للمتأمل -بوضوح- مغامرة التجريب الكتابي والتحولات الشكلية والفنية على مستوى الشعر، على اعتبار أنه «**فعالية إنسانية له طبيعة حركية تتسم بالتحديد**»[4] ومرد ذلك الاختراقات الخليلية التي عرفتها الأجناس الأدبية وكرّست تالياً لقصيدة النثر كجنس له مميزاته ومعالمه.

2.2- قصيدة النثر: حوار الأجناس / النص المفتوح العابر للأنواع.

الكتابة في مرقى من مراقيها رحلة إبداعية في / وعبر الكلام، وتجربة متواصلة واكتشاف لا متناهي الأنساق من المبدع إلى

---

1 - عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005، ص 124.

2 - جروة علاوة وهبي: التجريب في القصيدة العربية، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1984، ص 40.

3 - سعيد بوكرامي: البنية والتجلي، قصيدة النثر العربية، ص 103.

4 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 16.

القارئ، كما تكشف عنها الصور المتجلية في تجددها وتحولها، ومن ثمة فخطاب قصيدة النثر «**مجال إعادة كتابة الذات أو الإنكتاب بالكتابة**»[1].

ولا مناص في تقديري «**أن يصير للنص فعالية قرائية إبداعية**»[2] تعتمد دينامية الخلق القائمة على «**تجاوز مفهوم نقاء الجنس الكتابي وتكسير مفهوم التجنيس**»[3] تماشيا مع المغامرة الكتابية، وفق حركات تروم إبداع زفرة الخلق وصرخة الميلاد، واستفزاز دلالية اللغة، إنها لحظة لا تعترف بتغييب الأجناس لكن «**أجناس الماضي وعوضت بأخرى، إننا لا نتكلم عن شعر وعن نثر**»[4].

هي الكتابة عبر أجناسية على حد تعبير الناقد، الروائي إدوارد الخراط، ذات الطابع الإغرائي المستفز « **فليس هدف أصحابها التواصل مع الآخر، إنّما تشويشه وخلق فجوة بينه وبين النص، وحمله على أن يحس بأنه ليس له مكان في النص، وهذا امتداد للنزوع السريالي**»[5] الذي يجعل من «**المكونات النصية أدوات لتجريب الرسم بالكلمات ضمن فسيفساء نصية يتّحد فيها ما هو شعري وما هو نثري، ما هو معتاد وما هو عجائبي**»[5] ويتأكد هذا، مع اعتراف عبد الملك مرتاض بأنّ «**وضع الحدود بين الأجناس الأدبية لم يكُ قط إلاّ ضرباً من التعسف وجنساً من التمحّل، إذ كيف يجوز أن نحظر على الشعر أن يصطنع شيئاً من المقومات**

---

1 - عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص 145.

2 - دياب قديد: نظرية الاستقبال عند النقاد الغربيين ضمن مجلة النقد العربي المعاصر -المرجع والتلقي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، خنشلة، الجزائر، 2004، ص 195.

3 - يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص 126.

4 - محمد معتصم: المرأة والسرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص 66.

5 - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 86.

التقليدية للنثر، ومن ذلك اصطناع بعض المظاهر السردية، وربما بعض التفاصيل والتسطيحات عوض الإيحاء والتكثيف، كما أنه ليس من المخطور على العمل السردي أن يصطنع شيئاً من مقومات الشعر (...) فأجمل القصص ما كان ذا نسجٍ شعري، وأجمل الشعر ما كان مشبعًا بشيء من السردية»[1].

هكذا يتأهل النص ليكون مبتدأ الاختلاف «**وإذ لم يجهد القارئ نفسه في مشهد نثري، فلن يحضر القراءة الشعرية والمهارة التي يتطلبها التأويل الشعري**»[2] لتوليد معانٍ جديدة وتحريك تخثرات الذاكرة وبناء الأنطولوجي النصي، وهو الأمر الذي تسعى لتحقيقه قصيدة النثر

أي «**البحث عن قارئ يشبه لحظتها لا يأتي من الماضي ولا ترسم معالمه مجاهيل والتصورات والرؤى الميتافيزيقية**»[3].

قدر الشاعر أن يضع هندسة تضرب بجذورها في رحم الغيب، ليبدع كونه المسطور -القصيدة - «**بعد أن أنهكه التقلب في خضم الواقع ليصوغ تجربة متوثبة طافحة بالحياة**»[4] إنه «**سر رهيب يعجز الإنسان العادي عن فك طلاسمه**»[5] لذا يحتاج لقارئ يسكنه شبق المعرفة.

يجدر بنا أن نمارس العبور من أفق لا ينتهي والعودة بحركة إرتداد ية إلى ذات الأفق، وأن نُرخي طول الذاكرة لاكتشاف المسكوت عنه الرابض في تضاعيف النصوص وتعدد أجناسها، بهذه

---

1 - عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص 111.

2 - محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 98.

3 - نفسه، ص 99.

4 - مجموعة من الأساتذة: سلطة النص، ص 307.

5 - نفسه، ص 303.

التشكيلات تذوب الحدود والفواصل بين مختلف الأجناس الأدبية بهدف الحصول على القصيدة الكلية وهي «**قصيدة معرفية بامتياز تزخر بعصارات فنية عدة من خلال تلاحم وإتحاد تلك الأجناس الأدبية على مائدة إبداعية واحدة**»[1]، ولعلّ هذا ما قصده صلاح فضل بالتهجين قاصداً به «**أنجع وسائل التخصيب، وتذهب هندسة الوراثة إلى مدى بعيد في تخليق الخواص والتلاعب الحر بمكونات الأجناس بما يتجاوز مجرد تحسين السلالات إلى توليد أشكال جديدة من المخلوقات**»[2].

ضمن هذا التوجه المغاير يكتسب المولود المهجن -**قصيدة النثر**- شهادة ميلاده بإعتباره «**جنساً أدبياً تتماهى في ظلاله كثيّر من الأجناس الأدبية المتعارف عليها**»[3] وسماته الوراثية من حركية التداخل، وزمرته من التحول المنفتح العام -لا من مكوناته الخاصة- لتوّحد مصلها في تساؤل متّحد بين الشعر والنثر.

3.2- شعرية قصيدة النثر.

نسترشد بما جاء عن الدكتور صلاح فضل كخطوة أولية للتحاور مع الميكانيزمات الشعرية في الأقاصي والتخوم «..... **مازلت أذكر عبارة للناقد الأسلوبي والشاعر الإسباني الكبير داماسو ألونسو - رفيق لوركا - يتمثل فيها الشعر عصفوراً وديعاً إن شددت عليه قبضتك الدراسية أزهقت روحه، وحوّلته إلى جثة لا يغنيك تشريحها في معرفة سر رشاقتها، وهي ترف من حولك، علينا إذن**

1 - بشير تاوريريت : إستراتيجية الشعرية، ص 224.

2 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 100.

3 - حاتم الصكر: مرايا نرسيس -الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999، ص 19.

أن نمسك هذا العصفور بحنوٍ شديد، أن نسمح له بالتفلت من أصابعنا، وإذا كان لنا أن نحبسه في منهجٍ فليكن قفصاً واسعاً يتركه يتنفس ويتحرك»[1].

وتلك -لا شك- محاولة تجريبية للسكن في العالم شعرياً، والإرتماء في دوائره الحلزونية، أين يتمدد الجسد النصي، ويستعيد ذكرى اللقاء، بغية التمكن من تأثيث فضاءات القصيدة «**ومع كل لقاء في مملكة الكتابة، تتواصل رحلة التيه والغربة واليتم**»[2]، على هذا الفضاء الجمالي / الشعري تزرع **قصيدة النثر** تنظيراتها على ضفافها وتخومها، وتنفرد بفوضاها الممكنة، مستندةً إلى «**جغرافية خفية مؤسسة على بُنى وتجاوزات**»[3]، بيد أنّ اللافت للإنتباه هو تموقع الشعرية على خارطة النثر، وتناسل هذا الأخير مع القصيدة في لحظة نادرة تعكس عطاء الشاعر «**لحظة غياب لأجل الحضور (....) يرتحل الشاعر عبر اللغة إلى غيابات القصيدة ليشرح العالم ويحُطه أمام الأنظار، ويعلن عن عالمٍ ثانٍ**»[4] يفرض «**التكثيف وحداثة السياق التصويري والتوحد المدهش بين اللغة والتشكيل**»[5].

وبإرتداد سريع لمجلة شعر، يمكننا القول إنها «**تخليص الكتابة من المكتوب / المؤسسة / القاعدة ومن التقعيدية والمرجعية، لذلك أكّدت على تشويش النظام والنسق من أجل**

---

1 - صلا فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 7.

2 - عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص 139.

3 - محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 24.

4 - عبد الحفيظ بن جلولي: شاعرية الذات في المجموعة الشعرية "تحولات فاجعة الماء" لعبد الحميد شكيل، صمن مجلة عمان، ع145، جويلية، 2007، ص 66.

5 - فوزي عيسى: تجليات الشعرية – قراءة في الشعر المعاصر- منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1997 ص

تأسيس مقاربة جديدة حرّة (....) وأكّدت أن الشعر لا ينفي في الشعر ولا الصرامة الجمالية الملازمة لكتابة الشعر وإنما ينفي القاعدة والنمطية»[1].

مما لا شك فيه أنّ محاولة تشكيل شعرية بديلة، يقتضي اقتحام الغرف السرية لبيت الكينونة اللغوية، حين تتمرد المفردة على المكوث في التخوم الآمنة، لتنتهك تابوهات المغلق وتنصهر على تنوعات الأثر، لتُنجب تجليات اللا مستقر، فالنص الجديد -وفق هذا الوعي- « **يلتهم القديم ويتحول به إلى إمكانٍ لغويٍ آخر، ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتتحول بدورها وهكذا**»[2]، فتفرض الرجفة الشعرية للقصيدة النثرية الخروج «**من محدودية التجنيس، وتحترف باللغة والمعنى صرامة الواقع من خلال التبصر والإحاطة الشمولية معرفياً وحسب بقاموس اللحظة ونظامه التشفيري القائم على أنسنة اللغة**»[3] لإحداث فعاليتها الجمالية من خلال:

«أ- تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.
ب- تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة.
ج- إبراز الإختلاف الدلالي»[4]

هذا البوح الراشح يحيلنا على علائقية تُمَسرِح التناقضات وتجمع الأضداد «**والواقع أن قصيدة النثر -لا في شكلها فحسب بل هي جوهرها- مؤسسة على وحدة الأضداد: نثر وشعر حرية**

---

1 - أدونيس: زمن الشعر، ط6، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2005، ص
2 - رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، دار الوسيم، دمشق، ص 9.
3 - محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 115.
4 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 219.

وصرامة، فوضوية وهدّامة وفن منتظم، من هنا يكمن تناقضها الداخلي ومفارقتها العميقة والخطرة والخصبة ومن هنا يكمن توترها الدائم وحيويتها»[1]. هذه الألاعيب ذات الهاجس الحداثي تؤدي -بلا شك- إلى شعرية قصيدة النثر:

1.3.2- الوحدة العضوية: أين تشكل قصيدة النثر تنسيقاً جمالياً متميزاً وعالماً كلياً مغلقاً، يميزها عن بقية الأشكال النثرية، وهذا ما يوجب إرادة بناء وتنظيم واعية، لتؤلف -الوحدة- «**جهاز النص العصبي، وتضمن شعريته، ولتحاول الإمساك بأطراف هذا الجهاز، نحن نرقبُ كيفية تشكله واكتماله»**[2].

2.3.2- الكثافة أو الإيجاز: فعلى قصيدة النثر تجنب التفصيلات التفسيرية والاستطرادات إذ «**كان إدجار آلان بو يرى الطول هرطقة في الشعر»**[3] ، فهي ليست وصفاً أو نسجاً موزوناً، بل هي تركيبٌ مضيء وتأليفٌ لموضوعٍ من الواقع، بالإقتصاد «**تنتزع قوتها الشعرية من تركيبها الإشراقي»**[4] و «**تضع نفسها في عالم من العلائق، كتلة مشعة، مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات، هي التمرد الأعلى في نطاق الشكل الشعري»**[5] .

3.3.2- المجانية: بمعنى أنّ قصيدة النثر تعتمد على فكرة اللازمنية أي لا تهدف نحو غاية كالقصة والرواية، ولا هدف لها خارج ذاتها، إذ «**يتنازل النص عن أي ظلال أيديولوجية، فلا يعرض**

---

1 - سوزان برنار: قصيدة النثر، من بودلير إلى حتى الوقت الراهن، ج2، تر: راوية صادق، ط1، دار شرقيات ، القاهرة، 2002، ص 149.

2 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 221.

3 - نفسه، ص 218.

4 - أحسن مزدور: حداثة جماعة مجلة شعر، ص 46.

5 - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 38.

نفسه كسلسلة من الأفكار والأفعال تتمدد لكي تصل إلى هدف معين»[1] فقصيدة النثر -على هذا النحو- مصممة على توظيف هذه البنى في نسيجها لأجل «**الإنعتاق من لباس التقليدية وحياكة اللباس الذي يليق بإنسان مقبل على تغيرات جذرية، وعى اللامتناهي الشعري»**[2]، لذا يسعى هذا الكائن المتحرك / المفاجئ / قصيدة النثر- كما يعبر أدونيس- إلى «**إمتلاك بقية العناصر الفنية والجمالية بكثافة كامنة لتعويض غياب النظام الإيقاعي الموجود في القصيدة الكلاسيكية»**[3].

ووفقاً لتدرج الشعرية – من لغة التعبير إلى لغة الخلق - «**لم يكن عرضاً أن يختزل دفاع بارت المتعة الجمالية إلى اللذة (Vergnugen) التي تتحقق في الاتصال الجنسي باللغة. ولما كان قد أخفق في أن يفتح على نحو قاطع عالم اللغة المكتفي بذاته على الممارسة الجمالية، فإنّ قمة سعادته تظل ماثلة كلية في الشهوة التي أعيد اكتشافها لدى اللغة المتأمل، وفي منطقته الحرام الآمنة "جنة الألفاظ"»**[4].

وطبيعي أن تتحول اللغة إلى تكتّمٍ مكتفٍ بالإنسراب إلى الصور، حين تنتظم وتتعالق وتتشابك، فتتراءى في النص كقانون إيقاعي مركزي، يتواتر بين الخفاء والتجلي، ويوهم بالمعنى ويتسربل بالتعتيم «**ومن ثم ينفتح النص على أبعاد دلالية لا**

1 - مديحة عتيق: قصيدة النثر: جدران المصطلح ومفازات النص، ص 87.

2 - سعيد بوكرامي: البنية والتجلي، ص 106-107.

3 - ربيعة جلطي: جماليات القصيدة النثرية، ضمن مجلة آمال، السنة 13، ع59، الجزائر، 1984، ص 25.

4 - روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص 124.

يطالها الحصر، بل إنه يصبح مستقراً يعتصر الأبعاد جميعها»[1]. هذا ما تعجز عن تمثله القراءة العادية.

هكذا تتشابك اللغة وتتعاضد في «**نسيج خصوصي من الكلام أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى»**[2] وتؤسس -على نحو صميمي- مع الغموض «**خصيصة شعرية حقة تترشح عن جماع العمل الشعري من بناه ورؤياه»**[3]، لذلك تتكئ قصيدة النثر في لحظة الكتابة الصوفية والسوريالية على الغرابة، التناقضات و «**إحداث الغموض والفوضى بين حدود الأنواع الأدبية وإزالة الحواجز بين الفنون»**[4].

ههُنا تتبدى الجمالية / الشعرية على أديم النص صريحةً حين يتأسس «**إنفتاح اللغة الشعرية على خلع أبواب القالبية على سرج "مهر الإبتكار"»**[5] كما يُقر أدونيس.

تقول سوزان برنار في أطروحتها «**إنّ التجربة تخلق شكلها كما يحفر النهر مجراه»**[6]، وهنا يحيلنا أرشيف الوعي إلى منعطف مغاير يحققه الإيقاع «**كبؤرة جمالية تهب النص شعريته وتختصر فاعليته بما يمتلكه من طاقة على إختراق وجذب اللغة والمعنى**

---

1 - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية – إطالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، ص 91.

2 - أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج3، ط8، دار الساقي، بيروت، 2001، ص 286.

3 - علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي – دراسة نقدية - ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002، ص 69.

4 - محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية، دار نوميديا، قسنطينة، 2007، ص 237.

5 - بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية عند أدونيس، ص 85.

6 - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 277.

والشكل والوزن والفكرة»[1] فيكون عندئذ الإيقاع النغمي الداخلي مؤشراً لشعرية قصيدة النثر «**الذي يأتي نتيجة الإتساق بين الفكرة والحروف والكلمات ونتيجة للإيماءات المرتبطة بها»**[2] وهو ما تحدده تجربة إختراقها لـ«**المعيار المرسوم المتمثل بالإيقاع التفعيلي بإعتباره نموذجاً جاهزاً وقالباً مسكوكاً بكسر عنق التجربة الشعرية في عنفوانها»**[3] تبعاً لذلك يصبح الإيقاع في قصيدة النثر «**بمثابة الدم الذي يحدد منسوب الإنحدارات»**[4] أو شفرة شعرية كان «**غيابها المتدرج أوضح كسرٍ في عمود الشعر، وتحولت بذلك إلى مكونٍ دلالي نشط في الشعرية المحدثة»**[5].

إنها نداءات غواية شعرية قاهرة، تقيم علاقةً بالآخر على جسور الشعر وترتقي بالنثر إلى ذُرى تعبيرية، هذه الأوضاع في تعدديتها واختلافها، تكشف عن شظايا نصٍ واقف في مهب الدلالات -على حد تعبير محمد لطفي اليوسفي- "**القصيدة النثرية**" ورحمٍ حاضنٍ للإيحاءات وحقلٍ دلالي يرشح بالكلمة ويطفح بالصورة، هكذا تُفصح عتمة قصيدة النثر عن منابتها وخباياها لحظة ميلاد الحدث الشعري، ليس من شك في أن ترتقي قصيدة النثر وهي «**تهدف إلى أن تذهب إلى ما هو أبعد من اللغة، وهي تستخدم اللغة وأن تحطم الشكل وهي تخلق أشكالاً، وان تهرب من الأدب، وها هي ذي تصبح نوعاً أدبياً خاضعاً للتصنيف وهذا التناقض الداخلي، وهذا التعارض الأساسي هو ما يمنحها طابع**

---

1 - محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 74.

2 - ربيعة جلطي: جماليات القصيدة النثرية، ص 26.

3 - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 276.

4 - محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 68.

5 - عز الدين المناصرة: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 15.

الفن الإيكاري* الطامح إلى تجاوز مستحيل للذات وإلى نفي شروط وجودها»[1]. وسواء كانت القصيدة عمودية أو حرة أو نثرية فإننا كما يقول سعيد يقطين « **نتذوق الشعر لأنه شعر بغضِ النظر عن العصر أو اللغة أو النوع**»[2].

---

* - الإيكاري : نسبة إلى إيكاروس في الأسطورة اليونانية الذي تخلص من سجنه بصنع جناحين، وتثبيتهما بالشمع في كتفيه، ولما حلق عاليا أذابت الشمس الشمع فهوى إلى البحر.

1 - سوزان برنار: قصيدة النثر، من بودلير حتى العصر الراهن،ج1، ص 35.

2 - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 215.

الفصل الأول

قصيدة النثر الجزائرية:
البنية و تجلياتها

يتمرأى النص الجزائري في معترك القلب القرائي كالمتاهة التي ترسم معالمها الرؤيا المكتنهة وطاقاتها المتكهنة، ملامح تتجاوز حدود حركيتها جدلية التجاذب والتنابذ، حين يتداخل النص مع الذات، من أجل تحقيق المعنى، وتحفيز الدال الإبستولوجي.

بهذا القدر من الوعي الشعري، تواصل القصيدة رحلتها، انطلاقا من تحولات الواقع ومرتكزاته المعرفية، حين تنفتح على الأجناس، فتحاور التراث والأساطير وتقرأ من أوجار الذاكرة وأوجاعها النازفة إشاراتها وملامحها، هكذا ولجت المشهد الإبداعي الجزائري، أسماء شعرية جديدة، لمواصلة سفر الإبداع عبر مسافات اللغة بكل جمالياتها، والفكرة بكل آفاقها، ولتبني قضايا الوطن الباحث عن الهوية والذاكرة، هاهنا، إنبجست أوضاع كتابية - اختلفت جمالياتها وتباينت أيديولوجياتها - وارتسمت محاولات تجريبية عانقت الحداثة بل وتجاوزتها، واتسعت عوالم مدارسة الشعر في مخابر البحث ورسائل الدراسات العليا،...

هذه الأنساق جميعها تتضام لتأكد جدارة المغامرة لحظة اختراق الذاكرة الشعرية، -تحديدا- القصيدة النثرية، كل ذلك يقود، بل يحتّم مغامرة الدخول إلى إبستيمية الخروج بتعبير الشاعر التونسي يوسف رزوقة، ورغم حيوية المشهد الإبداعي في الجزائر، تبقى الحركة النقدية غير مواكبة للنص الأدبي!!.

لإضاءة معالمة الملتبسة، والكشف عمّا يعتريه من فوضى وإرباك.

1. إرهاصات القصيدة النثرية الجزائرية:

مما لا شك فيه أنّ الاغتراف من المعين الشعري الجزائري، يتيح لنا التطفل على تحولات الذاكرة ومراوغة الأسلوب، وسيناريوهاتية الانغلاق والانفتاح الطاغية ودلالات الإبداع المتوغلة في غيابات المستعصي، وهي تحاور الرؤى وجماليات اللغة وشعرية الإيقاع، وهذا هو المسار المنهجي الذي تحدده بوصلة الشك واليقين.

ومن الدال جدا أن نشير إلى أهم التيارات الشعرية الجزائرية، التي وجدت في الشعر الجزائري:

يقول أبو القاسم سعد الله: « **كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947 م باحثاً عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب العصر الحديث، ولكنني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة، ومع ذلك فقد بدأت أول مرة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية أي كنت أعبد ذات الصنم وأصلي في نفس المحراب، ولكنني كنت شغوفا بالموسيقى الداخلية في القصيدة واستخدام الصورة في البناء**»[1].

الواقع أنّ العودة إلى النص الشعري الجزائري القديم - تحديدا- معطيات الشكل يقودنا إلى ذلك التتابع للفيض الشعري الذي يقوم « **على وحدة البيت وعلى المعنى الموقوف بالوزن**

---

1 - أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط3، الدار التونسية للنشر / المؤسسة الجزائرية للكتاب تونس/ الجزائر، 1985، ص50.

والقافية»[1] حين تعلن القصيدة عن أبجديتها وتؤسس قانونها و« **تنهج في بنائها الظاهري أي في هيكلها المعماري نهجًا تراكميا حيث تسيطر فكرة الزمن المطلق في مقابل الاستمرارية والديمومة»**[2] ورغم هذا الوفاء للتقاليد الشعرية المتوارثة، لاغرو أن تنفلت القصيدة من وثنية الجنس الإبداعي، حين تقتحم شهوة التجديد والمغايرة والانعطاف بالذائقة لشعراء هذا الاتجاه.

ولا شك في أنّ هذا المنحى الشعري المغاير -الحافي الخالي من الأوزان والقوافي. بتعبير أحمد الغوالمي، لم ينل إلاّ النظرة السطحية من طرف الشاعر الجزائري الذي «**لم يقتنع... بهذا الشعر الذي خرج على نظام الشطرين، وانكسر عموده الفقري**»[3] ولأنّ التعبير الشعري لا ينفصل بحال عن واقعه، فإنّ شعر السبعينيات لم يخرج «**من رحم التراث الشعري الذي سبقه ولم تؤثر له محاولات أبي القاسم سعد الله و..... إلاّ الإطار الأولي لتجاوز عقبة الشكل وشجعتهم على الإبداع في هذا القالب الفني**»[4]، وبدل التطلع إلى الآتي، تصطدم القصيدة بأفق توقع القارئ الذي تعوّد على وشوم كتابية تجري في عروقه.

1.1- الشعر الحر:

«**لقد جئتكم بنبأ مثير، فقد عبثوا بقوانين الشعر**»[5]، هي إذن قهقهة مالارميه المدوية بخبر إختراق الذاكرة ومشاكسة الذائقة،

---

1 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص 94.

2 - ربيعة جاطي: جماليات القصيدة النثرية ، ص 22.

3 - أحمد يوسف: يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2002، ص 73.

4 نفسه، ص 75.

5 - محمد العباس، ضد الذاكرة، ص40.

وإندكاك قلعة النظم أمام إنعطاف شعري جديد، بل تؤكد تعاليات المنجز الإبداعي المغاير على «**إختراق سور التقليدية وممارستها النصية**»[1]كما «**أطاحت برقابة ووصاية المقاييس الموروثة وأكثر من ذلك كله أنها أثبتت أنّ هناك طريق آخر للتعبير الشعري**»[2].

وما على الشاعر الحديث إلاّ « **أن يثبت فرديته بإختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع شيئا لنفسه يستوحيه من حاجات العصر...**»[3].

الواقع أنّ محاولة النبش في الذاكرة الشعرية الجزائرية تحيلنا على هذه الإستراتيجية التحولية على مستوى النص الشعري حين تؤسس « **القصيدة وجودها وكيانها من الخروج المجسد، والإنفراد بحرية التشكل والإنتظام...... إمتداد لا ينتهي عند اللغة**»[4].

ويطفو لا محالة على سطح هذا الإتجاه نهج التحولات الشعرية، عند ما يورد محمد ناصر قصيدة "**يا قلبي**" لرمضان حمود، مستشهدا بها عن بداية حركة الشعر الحرفي الجزائر بكونها «**قصيدة متعددة الأوزان، متغيرة القوافي**»[5] إذ يقول:

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحـــــــزان
ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمـــــــان

---

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الرمانسية، ج2، ط2، دار توبوقال، الدار البيضاء،2001، ص9.

2 - عبد السلام صحراوي: مولد الحداثة العربية، ص 168.

3 - نازك الملائكة: قضايا الشعر ، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983، ص42.

4 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، ص 95.

5 - محمد ناصر: الشعر الجزائري - اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985، ص150.

أنت يا قلبي تشكو هموما كبارا وغير كـــــبار
أنت يا قلبي مكلوم، ودمك الطاهر يعبث به الدهر الجبار[1].

فجاءت النداءات المبكرة التي رفعها حمود كنزعة مضادة للتقليد، وكظاهرة متفردة في تاريخ الشعر الحر الجزائري « **التي لا ترى في الوزن والقافية عمود الشعر وشرط وجوده، وإنما تدعو إلى توخي الصدق الفني أساسًا للتجربة الشعرية**»[2]. لكن بنفس جديد مؤهل للدخول في غمار التجريب الشعري محاولاً أن «**يقيم تشكيلا موسيقيا جديدا يخرج به من إطار موسيقى الشعر العمودي وزنًا وقافيةً**»[3] كانت مع البداية الجادة لأبي القاسم سعد الله بقصيدة "**طريقي**" المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 25 مارس 1955/ع 311 يقول فيها:

يا رفيقـــي
لا تلمني عن مروقي
فقد إخترت طريقي
فطريقي كالحياة
شائك الأهداف، مجهول السمات
عاصف التيار، وحشي النضال...[4]

---

1 - نفســـــــه، ص 200.
2 - أحمد يوسف: يتم النص، ص57.
3 - محمد ناصر: الشعر الجزائري، إتجاماته وخصائصه الفنية، ص 218.
4 - أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائري، 1985، ص 141.

لكن عبد الله ركيبي يرفع نداء التشكيك في أسبقية أبي القاسم سعد الله، ويمنحها لأحمد الغوالمي بقصيدة "**أنين ورجيع**" المنشورة في البصائر بتاريخ 22 أفريل 1955، ع 315
- يبدو أنه لم ينتبه لتاريخ النشر! .

في هذا المصير الذي يكفكف الشاعر من غلوائه، تتمظهر عند البعض ملامح التردد والتذبذب في كتابة نص يتجه نحو أفق تجديدي مغايرٍ يليق بروح اللحظة، اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر (مصطفى الغماري، محمد بن رقطان، محمد ناصر، مبروكة بوساحة، عبد الله حمادي وجميلة زنير وغيرهم) وإتجاه إنصرف إلى الشعر الحر، معلناً القطيعة بينه وبين السلطة النموذجية الفنية الموروثة (أحمد حمدي. أزراج عمر، عبد العالي رزاقي، حمري بحري، أحلام مستغانمي....).

كما تتيح لنا قراءة المتن الشعري الجزائري، الكشف عن تضاريس المشهدية الإبداعية، ونسغها الذي يمنح التجربة لونها الخاص وطقسها المتميز، من هنا بدأ تعبيد الطريق للتجديد، ولكنها مسارات لا تبدأ من محاولة فردية منعزلة أو ثورة يتيمة كالتي أعلنها حمود، بل تنجزها حركة أو تيار كما يقول سعد الله.

من الطبيعي جدا أن تتمخض عن هذه التجربة تحولات هامة صوب أفق التعبيرات الشعرية التي تقدم نفسها في شكل «**ظاهرة عروضية**»[1]، وثيمة غير مألوفة في النص الشعري الجزائري و «**استجابة طبيعية لما يحس به الشعراء آنئذ من مظاهر الكبت السياسي والاقتصادي والجمود الاجتماعي والديني، إنه يعبر قبل كل شيء عن تمرد أصحابه وتحررهم من المفاهيم السائدة**»[2]، وبناء

---

1 - علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، ص 117.

2 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 152.

على ذلك، نستطيع أن ندرك الانطلاقة الحقيقية للشعر الحر إذ «**إنه جزء من ثورة أو شكل من أشكال الثورة**»[1] ذلك ما تؤسس له مقولة سعد الله: «**أنظم الشعر ليكون رصاصا يخترق صدر العدو لا لوحة فنية في دار آثــار**»[2].

وبناءً على ذلك، تغدو قصيدة التفعيلة بناءً فنيا يتماشى وحاجة الشاعر للتعبير عن تجربته الكيانية ورؤياه المبدعة، بوصفها «**حادثة ثقافية (...) وبوصفها تحولاً في النسق الذهني لرؤية الذات لذاتها...**»[3]، وقد استطاع الشاعر الجزائري أن ينقل النص كمادة لممارسته اللغوية «**ضد الصلابة العروضية والشكلية**»[4] وتعبيراته الوجدانية كمحمولات إنسانية، ليتسنى للقارئ، بعد ذلك فك سنن وقائعها وفهم تحولات أنساقها الدالة.

2.1- المزج بين العمودي والحر:

التحليق في عوالم شعرية جديدة، يستوقفنا أمام تمثل شعري موغل في طلب الحداثة، يريد أن يحقق فرادته ويؤكد أصالته، مزيج يقود اليقين الشعري إلى أنساق هلامية وطاقات لغوية وتشكيلات إيقاعية، تتواءم مع طابع الحياة الراهن، وتساير واقعا فرضته التجربة الشعرية للشاعر.

لذا يجد الشاعر نفسه «**بين شكلين في عالم نفسي واحد، لا يستطيع إلاّ التعبير بالشكلين معًا، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في**

---

1 - نفســـــه، الصفحة نفسها.

2 - أحمد يوسف: يتم النص ، ص 62.

3 -عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 30.

4 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 60.

التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت، المهم أن تصل القارئ في شكل جميل»[1].

تتناغم -حينئذ- هذه التجارب الإبداعية في فضاءات جديدة مع تحولات المرحلة ومتغيراتها، وتنحرف بالوعي صوب الحوار الداخلي لكي تثبت للنص ديمومته داخل منظومة التبدل، فلا ريب، أن يفاجئ متلقي النص الشعري بتوحد النص في كتلة ملتحمة وكأنه حلقة دائرية لا تمنحك تأشيرة الخروج إلاّ بنشوة عارمة، ولو أخذنا قصيدة "**فجيعة اللقاء**" للشاعر الجزائري يوسف وغليسي من ديوانه "**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**" لوجدنا هذا التجاور والتعايش بين شكلي القصيدة (العمودي والحر) يستهلها بمقطع عمودي ثم يواصلها بمقاطع حرة:

قريبين في البعد كنا...
بعيدين في القرب صرنا!!
لماذا؟!... لماذا؟!..
لماذا كصفصافتين بوادي الرمال إلتقينا؟!
لماذا كصبح وليل، كموج ورمل، تعانقنا ثم إفترقنا؟!
لماذا بدأنا؟! وكيف إنتهينا؟!
لماذا قبيل الفراق إفترقنا؟!
لماذا؟! لماذا؟!.. محال.. محال
يحاصرني لغز ذاك المحال
ومن حيرتي
يشيب الغراب يذوب الحجر
تنوح العنادل ينوح الوتر
يضج الأنين يئن الضجر

---

1 - محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، ضمن النص والناس، ع2، ع3، أكتوبر-مارس، جيجل، الجزائر، 2004-2005، ص7.

تفيض البحار فيبكي المطر
وعرافة الحي تقرأ في كفي المرتعش
سطور "القضاء والقدر"!![1]

... إنسيابية شعرية متفردة، تشحن الموقف بدلالاته، وترفعه إلى مستوى شعري مكتف ومتوتر، فلا ريب أن تعتلي الشعرية عند يوسف وغليسي أقاصي المعنى، لحظة مبادرة الذات في شحن كيانها المرتجى، من موعد اللقاء على مرفء العشق، وفي ظل غبارية الراهن تخاض مغامرة التيه عند قراءة "**بطاقة حزن**" في "**سراديب الاغتراب**"، فلا جرم، أن ينحت الشاعر مشهدية الفجيعة ويحمل اللغة تراتيل اللقاء.

يقودنا هذا المزج بين العمودي والحر إلى نسيج خصوصي، تنصهر فيه الكلمات، الأفكار، المشاعر وحتى الرؤى في حدسٍ واحد ودفقٍ واحدٍ.

3.1- القصيدة النثرية.

تبدأ المغامرة الكتابية في تشكيلها الفسيفسائي، لحظة الإنصات الشعري لتهيئة المناخ والأرضية المناسبة لبذور التجريب والمغامرة والاختلاف، فالشعر بهذا المعنى «**نهر يغيّر أمواجه في كل لحظة... ولكنه يبقى نهرا، أنا أرفض أي دعوى تطالب بإلغاء النهر وشطبه من أطلس الجغرافيا**»[2] كما يعترف نزار في أحد حواراته، واستناداً إلى هذا المنحى التجاوزي يدخل مشروع القصيدة الجديدة مرحلة الإنجاز: القصيدة النثرية.

---

1 - يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ط1، منشورات دار الهدى، الجزائر، ص 38-39.

2 - جوزيف الخوري طوق: نزار قباني: ثورة وحرية، ج7، ط2، دار نوبليس، بيروت، لبنان، 2005، ص19.

لقد توالت الكتابة الشعرية على منوال غير تقليدي (التمرد / القطيعة)، وتفاوتت التجارب الفنية بين الشعراء في محاولة لنقل النص إلى آفاق كانت مجهولة بإنفتاحه على دلالات تؤسس لعلاقات لغوية، تستثمر طاقات اللغة وتشكيلاتاها الإيقاعية في «**إطار أنساق بنائية جديدة تخلص النص من نمطية النص التقليدي وما ينشأ عنها من أمراض**»[1].

وتفضي بنا هذه الفضاءات إلى ديوان عبد الحميد بن هدوقة "الأرواح الشاغرة" عام 1967، كمسار يهتدي له المسافر وهو يجوب الأقاليم الشعرية الجزائرية وككاتب بارز «**لقصيدة النثر في الجزائر، في فترة خمدت فيها جذوة الإبداع نثراً وشعراً من حيث ربما لم يكن يأتي ذلك بوعي فني كامل**»[2] إذ يقول:

أفهمت الشعر الدائري؟
موضة جديدة
لكنها خالدة
لم تخلقها الأرواح الشاغرة
ولا الضمائر الحائرة[3].

ولكن «**هذه المحاولة لا تحمل أي عمق شعري حتى تنتسب إلى الثورة الثانية التي تلت مرحلة شعر التفعيلة في تاريخ الحركة الشعرية العربية المعاصرة، فهي تفتقر إلى كثافة الصورة الشعرية**

---

1 - إبراهيم الجرادي: القصيدة تبحث عن نفسها - شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة ضمن الموقف الأدبي، ع427، س35، دمشق، سوريا، تشرين الثاني، 2006، ص245.

2 - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 259.

3 - عبد الحمد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، ط3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص75.

المفتوحة على الإحاءات اللانهائية، وإلى اللغة الثرة والمقتصدة التي تعتمد على الدلالة الرمزية»[1].

وما يؤكد وجاهة هذا الرأي شهادة الدكتور عبد الملك مرتاض إذ يقول: « **وكنا نودّ أن لا نصدر حكما على هذا النص ولكننا إضطررنا إلى ذلك من أجل إعطاء رأينا السيء فيه، فهو نص بسيط إلى حد الشذاجة، وسطحي إلى حد الضآلة، وخال من الشعرية إلى درجة الإبتذال»**[2] فقد إكتست نصوص إبن هدوقة دلالة الشعر، لكنها ظلت بعيدة عن الشعرية التي تتلبس القصيدة زمنا طويلا (الإيقاع التكثيف، التصوير الفني...)، غير أنه إلى جانب ذلك ثمة تفصيل نثري في نسج كلامه يُقربه من تضاريس **الرواية** كقوله في قصيدة "**ذات الدمع الأحمر**":

"كفكفني دمعك أيتها الأم الحنون
وهبت حرارة العاطفة، ورقة الوجدان، ويقظة الضمير،
فتصارخت أصداءَ الثكل في أعماقك،
وإنفرجت شفتاك عن ألحان اللوعة ونفثات الألم،
وذبل لسانك من ذكر زوجك وأبنائك،
فهلاّ رفقت بلسانك الذي صار مواتا أيتها الأم الحنون"[3]

ويترسخ إذن مع هذه الكتابة قلق التسمية، فضلا عن محطة اللقاء والحوار بين الشعري والنثري والحياتي، ولا يختلف الحال كثيرا إذا عدنا لمحمد ناصر الذي يرى «**أنّ إطلاق إسم الشعر على هذه المجموعة... هو من قبيل التجاوز... لأنه ليس في هذه التجارب**

---

1 - أحمد يوسف: يتم النص، ص 65.

2 - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 260.

3 - عبد الحمد بي هدوقة: الأرواح الشاغرة، ص111.

من عناصر الشعر بشيئ وإنما هي كلام نثري يقترب من الأسلوب القصصي إلى حد كبير»[1].

إنّ الروائي المتألق بن هدوقة لم يبحث عن قواعد إرتكاز ونمو لهذا الإتجاه الشعري، وإنما تحول بعدها إلى كتابة القصة القصيرة والرواية*.

لا يمكن أن نغض الطرف هنا عن الشاعر جروة علاوة وهبي، الذي إستجاب لمغريات الشعر الجديد، وقد تبع ذلك إنهدام الشعرية التقليدية وقيام حركية بديلة في الأفق المعرفي والجمالي، وهذا أمر طبيعي يفرضه وعي القراءة، وفي هذا الجو الفاتن يقف الشاعر خارج أسوار القصيدة ليعزف "إيقاعات يمنع حفظها"

أدعوك
يا أنت طفلة محفورة الوجه
ترقصين كلمة أسطورة الجذُور
لوجهك رمز الثورة والمواويل الحزينة
في وطني وعنق الموت من باب القنطرة
وزخات المطر في ليالي الشتاء
لوجهك ضياء الشموع ولحن أغنية...[2]

نلاحظ أن القصيدة التي يدعو إليها الشاعر، قصيدة حديثة، إذ يدعو إلى:

. إعلان الطلاق مع موسيقى الشعر ورفض الإلتزام بأوزانه المعروفة.

---

1 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 236.

* - هذا ما نجده في مجموعتيه القصصيتين: " الأشعة السبعة" و"الكاتب وقصص أخرى"، ورواياته: ريح الجنوب، بان الصبح، الجازية والدراويش.

2 - جروة علاوة وهبي: الوقوف بباب القنطرة، مجلة آمال، الجزائر، 1985، ص95.

. إستخدام الرمز، الأسطورة، الإيحاء والصور كأدوات للتعبير.
. تحطيم الشكل والخروج بالمضمون عن عاداته.
. إيلاء عناية خاصة بالمفردة اللغوية.

لا مفر من الإعتراف بقدرة علاوة وهبي على شحن عباراته بالصور والظلال والإيقاع، ونسجها في جو شعوري جميل، ولكن «**عبارته تظل عاجزة عن إثارة الإحساس والانفعال لدى المتلقي، لأنها تفتقد الإيقاع الموزون الذي يزيد إنتباهنا**»[1] ونواصل مع:

1.3.1- عاشور بوكلوة: اللعب على أوتار اللغة.

لعلّ محاولة الإشتباك مع نصوص عاشور بوكلوة، تقودنا إلى التموضع الخاص في مناخاتها الفاتنة، لحظة مثوله في حضرة الشعر «**أي أنه يحيا مأخوذا بالقصيدة، يرتقب لحظة المكاشفة وحين يرتادها تداهمه الغبطة**»[2]، ومن هنا يجيء ذلكم الأفق الشعري الجميل المسرَع على أوردة الأحزان، المسكونة بالوجع :

وحدي أتقلب فوق الجمر..
ودمي يغلي.. يتبخر
قلبي تعصره الأحزان
وحدي يقتلني الحب هنا..
ويموت بقلبي شهيدًا
تحرقه النيران[3]

---

1 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 242.
2 - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 225.
3 - عاشور بوكلوة: الشفاعات، ط1، دار أمواج للنشر، سكيكدة، أفريل، 2006، ص83.

ها نحن «**في حضرة صاحب الشفاعات**»[1]... عالم يخترق أعراف التلقي، ويعانق فتوحات إبداعية خارقة (برزخية المعنى، نثرية الإيقاع، تجريدية الصورة)، ويعزف على أوتار اللغة سيمفونية الفوضى الدلالية المدعمة بالتقاطات فنية بصرية تتمدد على جسد الصفحة، وكبدايات لكلام لا ينتهي يقول يوسف وغلسي في مقدمة الديوان: «**يخيل إليّ، وأنا أقرأ هذه الشفاعات، أن عاشور الذي دخل عالم الشعر من باب النثر (منذ ما يقارب العشرين سنة) قد شعر بأنه كأنما أتى بيوت الشعر من غير أبوابها، وأنه إستباح حرماتها الخليلية... بهذه (الشفاعات) التي تشفع له كل ما يمكن أن يكون خطيئة إرتكبها في دخوله**»[2].

فإذا "الشعر جاء" «**تهجر الكلمات حروفها والفواصل**»[3] لتتماهى في مدارات وجدانية تتفجر فيها حالات الذات «**كلما أثخنتها الجراح**»[4]. فيقول في "الأمنيات... والأرض الراقدة":

هذا ربيعي يجيء
ولابد لي أن أعشقك
ماذا يضر لو سرنا معًا
- مرة واحدة -.
عرايا في دروب واضحة
ماذا يضر لو حملتُ وجهكَ في يدي
وحملت رأسي مثقلا بالرؤى
ومضينا نرسم للشمس دربها[5]

---

1 - يوسف وغليسي: مقدمة ديوان الشفاعات، لعاشور بوكلوة، ط1، دار أمواج للنشر، سكيكدة، أفريل 2006، ص 5.

2 - يوسف وغليسي: مقدمة ديوان الشفاعات، ص 9.

3 - عبد الحميد شكيل: مدار الماء، وزارة الثقافة الجزائر، 2007، ص55.

4 - عاشور بوكلوة: الشفاعات، ص 68.

5 - عاشور بوكلوة: الشفاعات، ص 32-33.

بهذا المعنى نقف عند شكلٍ قادرٍ على تحريك الشعور من خلال: أرابيسك الجملة وإختيار الصور وموسيقى الكلمات...

2.3.1- عبد الرزاق بوكبة: جنون الكتابة.

ليفتح بوكبة «**النص الجزائري على أزمنة لغوية جديدة، ويشرع جناحي الغواية على سماوات يلتقي فيها الموروث والمأمول والمدهش... كاتب حساس... عفوي... بدوي... عميق، لا ينكر ظله ولا أنفاسه، ولا ينكر الآخرين الذين فيه والذين من حوله**»[1]، ضمن هذا السياق الفاتن الذي خطّه أمين الزاوي الكينونة الإبداعية عند الشاعر تتماهى بشكلٍ كبيرٍ مع الأنوثة، الطفولة، نداء الأم، الفقر والحلم، تمارس فعلها بإعتبارها محلاً للخصب، إنه حضور الرغبة، الإمتاع، الغواية، ضمن الذات نفسها، هذا الحضور الذي يتماهى مع الكلمات والأشياء من أجل الإنجاب الإبداعي.

تقايظ دمعها بالأغنيات، وتحتسي ألَق المدى فرَحا
صغيرا، ثم يورق في ضفائرها مرايا
لم تزد عن أمس إلا إصبعا، قالت، وسافرت
الطفولة في دمي، تفاحة كفرَت بملح لدي، وقد
نسيت لهيب العشق
ما عدتَ المشاكس، قال حرف نائم في الحلق
فازرع ما تبقّى من أصابعك الرّخام بتربة الذكرى[2]

1 - أمين الزاوي: مقدمة ديوان من دسّ خف سيبويه في الرمل، لعبد الرزاق بوكبَة، ط1، المكتبة الوطنية الجزائرية، البرزخ، الجزائر، 2004، صفحة الغلاف.

2 - عبد الرزاق بوكبَة: من دس خف سيبويه في الرمل، ص 77.

إنّ هذا التشكيل الذي يحمل نبض الشعر قيض له أن يختمر الإضطراب والغموض، ويرفض الإمتثالية، يفجر اللغة التي تضمحل على عتبة الرموز، وينفلت من قطبيات الشعرية الكلاسيكية، ليصب في مدار قصيدة تمتلئ بالمعنى وتكتمل في ذاتها، فالشاعر مثلما يقول سندرار: «**وجد نفسه في مواجهة تعقيد العالم الحديث فقيرا ومجردا مثل متوحش، يتسلح بالحجارة أمام حيوانات الدغل وكثيرا ما إستخدم لغة المتوحش**»[1].

3.3.1- عبد الحميد شكيل: شاعر الماء.

«**القصيدة عندي، أو قل النص الإبداعي هو حالة منجزة من المعرفة والثقافة المشفوعة بالرؤيوية المتبصرة والقادرة على الإضاءة والكشف العارف... بعيدا عن راحة البال الجوفاء التي تعتال في القارئ لذة البحث ومتعة التقصي المبهج**»[2].

إنّ الحديث عن شاعر مثل عبد الحميد شكيل هو حديث عن سرمدية الشعر ودفق اليقين وصيرورة الموقف واللعب اللامتناهي بالدوال...، تغلغل قصيدي يستعيد البدء برؤية عشقية كبدء مغاير «**يمتزج فيها البعد الصوفي بالإضاءات الفنية لطبيعة اللغة الشعرية**»[3].

---

1 - سوزان بيرنار: قصيدة النثر ، ج2، ص 386.

2 - عبد الرحمن تبرماسيس: الكتابة التي لا تسبح في مياه الانثى لا يعول عليها، ص6.

3 - سعد البازغي أبواب القصيدة – قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2004، ص 69.

شكيل شاعر قلق يرتشف غذاءه من تحولات البنى الهندسية من فتنة المكان وتجربة الذات، متوتر يعانق شائكية الشيء وضده:

ما الذي أخرج البحر من البحر؟
وصبّه في عيون هذى الصبية!
ما الذي قتل الطير المحلّق في فضاءات المدينة؟
وأعطى دمه للريح الغريبة!
ما الذي نقط الدرب بدمي؟
وعلم المنعرجات بنثيث العظام!
غير أنت،
يا قصيدتي المستحيلة!
ويا فصل عمري،
المشتت في شعاب الكلام!؟[1]

تلك هي «**مواسم الكلمة**»[2] حين تتشظى في «**موطن القلق الذي يفترض التساؤل حول المعنى والتواصل في الكتابة، ويفجر مسبقات التلقي**»[3] لتتبدى التحولات ذائبات في محلول الصود الشعرية.

عبر إبستمية التلاقح يؤثث شكيل تضاريس الجغرافية الشعرية الجديدة / قصيدة النثر الجزائرية التي تدعو إلى «**إفراغ الكلمات من محتواها المألوف وإستئصالها من سياقها المعروف... تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه، لا يلبسها وإنما يتجلى فيها**»[4]فأنزلت الوعي بدلالة الكلمة التي تظل «**بؤرة إشعاع في**

---

1 - عبد الحميد شكيل: مدار الماء، وزارة الثقافة، الجزائر ،2007، ص 97.

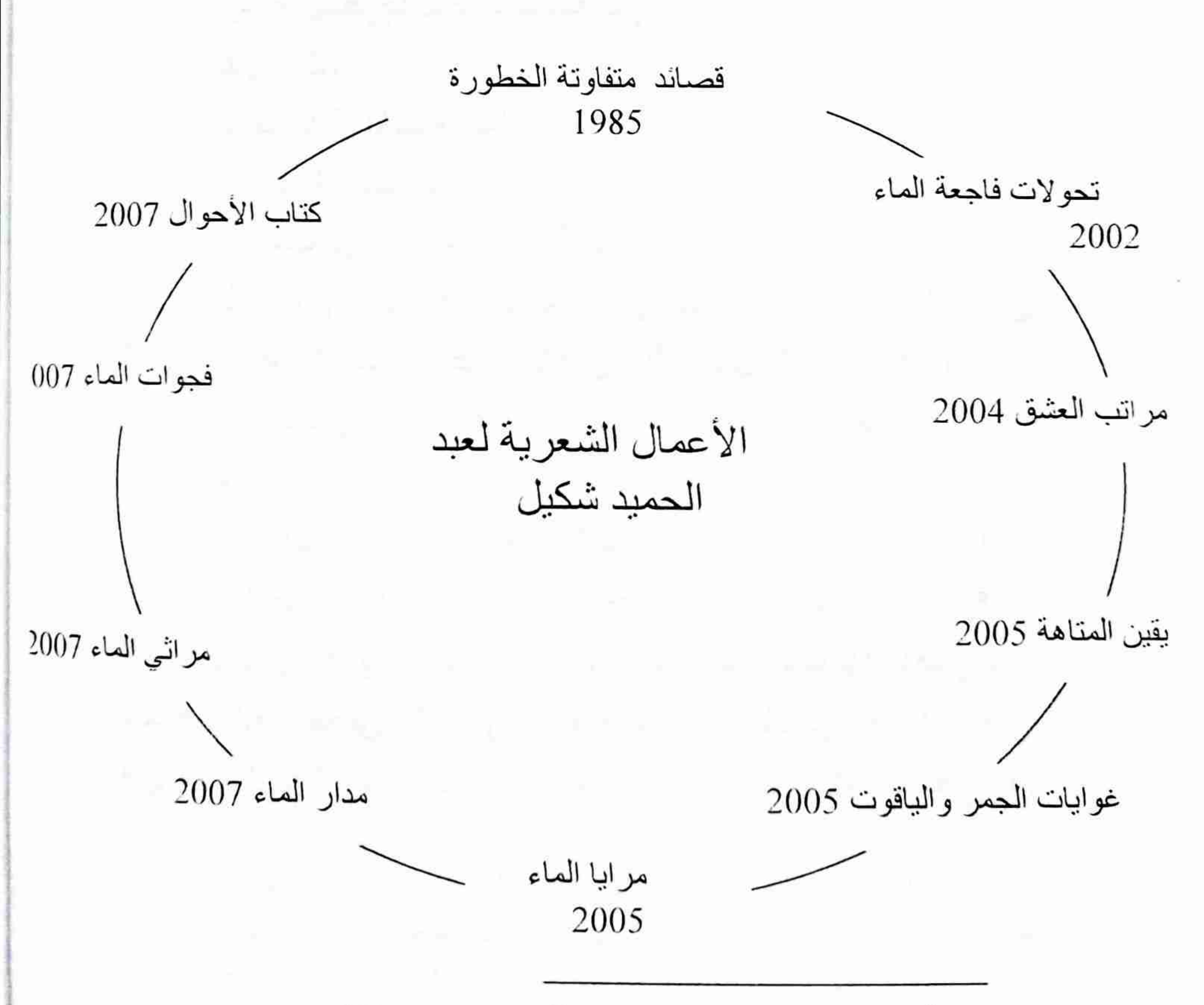
2 - أحمد دوغان: شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1989، ص 167.

3 - نبيل سليمان: المتن المثلث، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 187.

4 - أدونيس : الثابت والمتحول، ج4، ص239.

نسيج الكتابة»[1]، هكذا تضيع الذات في الأنسجة النصية «**كما لو أنها عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها**»[2].

نشعر أذ القصيدة الشكيلية حفل أثيري، ينبثق من لعبة المرايا. لتعكس الدلالات العميقة الرابضة في تضاعيف روح المبدع وجدل المجتمع وإعادة غلقها في غمر الكلمات «**فالفنان تشكيليا كان أم شاعرا، إن يفكك عناصر الواقع ثم يعيد تجميعها في محاولة لإحلال حقيقة الروح محل حقيقة المعاني**»[3]، هذا ما تقوله الأعمال الشعرية لعبد الحميد شكيل:



1 - أدونيس: كلام البدايات، ط1، دار الآداب، 1989، ص181.

2 - رولان بارت: لذة النص، ص 109.

3 - سوزان بيرنار، قصيدة النثر، ج2، ص 390.

وفي غمرة هذا السفر المضني، ندرك سحر اللغة الجمالي (توتر، كثافة، حركة...) إذ تغامر في أرض الشهوة، وتمتزج بنبض الشاعر، لتومئ بشظايا المعنى والدلالة وتفصح عن مركز الفتنة في القصيدة وهي الشعرية.

ذلك أنها «**إنتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها إنعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخرا ربما بديلا عن ذلك العالم**»[1].

من هنا جاءت الكتابة الإبداعية الشكلية، الولادة المرحلية لقصيدة النثر الجزائرية أين منحها الشاعر فضاء من القلق والتوتر والدينامية بحثا عن يقين يطمئن إليه:يقين التحولات وحرقة التجريب.

هكذا توالت الكتابة الشعرية على منوال التخطي جاعلة «**النص يتحرك في فضاء السؤال المسكون بالقلق وباطنية التجربة التي تجعل الشعر بؤرة إحتمالات، ويبدو أكثر تحرراً من الأنموذج وقيمه المكرسة**»[2].

2- القصيدة النثرية الجزائرية:فتنة النص وبلاغة التيه.

يندلع التفاعل النصي في ثنايا اللغة التي يشحذها الغموض، بل تغدو حالةً من التوتر الذي ينبض ضاجا بالوله، يستفز الذاكرة ويحرض الخيال على إستدراج دلالة النص ويتجلى هذا بصورة جادة في نصوص اللذة / نصوص المتصوفة، التي ترتدّ إلى الداخل فيتحول النص في سياق الحداثة إلى «**أصداء لقصائد المعنى**»[3].

1 - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص28.
2 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، ص95.
3- حسين خمري: مقدمة ديوان مرائي الماء لعبد الحميد شكيل، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 13.

1.2- النص الجزائري ومغامرة الحداثة:

الواقع أنّ قصيدة النثر لم تنفتح فجأة في حديقة الأدب الجزائري، بل إحتاجت إلى تربة ملائمة وأذهان مهيأة، تستوعب تنوع العلاقات المتداخلة التي تنفذ إلى خبايا الجدل، كما أنها أحيانًا أخرى تسائل العلامات والرؤى، وتحاور مدارات الإبداع والمعرفة وتعانق دروب الذات والفكر لكي تبدع المتشظي وتبحث عن معراج الكتابة وسموها.

ولا شك، أنّ حركية النشأة هذه، تعكس قبل أي شيء آخر، رغبة الشاعر - أعني الشاعر الحداثي - إلى تجاوز جمالية الأوزان الشعرية، والتمرد على نظام القصيدة العربية المألوفة وكسر لأبجدياتها المعروفة، التي تحمل في طياتها أسس صناعة الشعر وفق "نظرية العمود" التي تتنكر لكل توليد أو إبتكار، فهي «**نفي للتفرد، إلغاء للشاعر... رفض لكل فتح جديد، لأنه سيكون تشويشا وإختلالاً**»[1]. كما إنتهى إلى ذلك المرزوقي..

إنّ خيطًا ناظما يخترق برزخ المشروع الشعري، ليحتضن حركة التعارض بين القصيدة العمودية والقصيدة الحداثية ويعقد المصالحة بين خلايا النصين في جسد واحد.

ضمن هذا الإطار تتبدى لنا رغبة عبد الله حمادي في التأسيس لمشروع كتابة شعرية تتخطى العادات والأعراف التي إستنفذها الدهر، وتكسر الساعات الرملية التي حبست الزمن الشعري العربي في إطارات - بتعبير نزار قباني - وتتواشج حينًا آخر مع تقاليد القصيدة العمودية.

---

1 - جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص 78.

إذ يقول عبد الله حمادي: «**الحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس إجترارة وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه، إنها تلغي التراث لأنها تساؤل مستمر الوهج عن الواقع، لهذا الواقع، بل إنّ ما يميز الحداثة هو حدة الوعي بالتحول**»[1] فيقول:

الشعر ليلى... لو استنفرت عاطفتي
وطول عشق إلى مصداق أفكاري
عذابك اليوم ممتد بأسئلتي
فشوش التيه بحارًا بأشعاري.
أنا المسافر يا ليلى وفي طلبي
جند البداوة "تذكي غيط إعصاري"[2].

وعلى أية حال، فإن الكتابة الجديدة والممارسة الإستباقية «تصنع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر، وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة واستقصاء أبعاد التجربة»[3]، فقد قال زونتال: «**إنّ الشاعر الذي يحس بأنه يقف على عتبة مملكة الشعر هو الذي يستطيع إستغلال الماضي في إبتكار جديد**»[4].

على أنّ الأهم في هذا المشروع هو إعادة بعث القصيدة من جديد ضمن مناخ الحداثة تخط يقود إلى تخط آخر، هذا وقد أشار حمادي إلى أنّ الشعر هو"**الرؤيا**" أي «**قفزة خارج المفهومات**

---

1 - عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000، ص 10.

2 - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، الجزائر، 1982، ص 209.

3 - أدونيس: الشعرية العربية، ص 111.

4 - خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط1، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991، ص 23.

السائدة»[1] -بالمعنى الأدونيسي- ومن ثمة كان مآل الشعر هو إثارة زوبعة السؤال وتفجيره في فضاء تتداخل فيه إيقاعات الذات والعالم.«**مثلما تغيرت رؤية الشاعر الحداثي لموضوعات الشعر، كذلك تغيرت رؤيته في إستخدام أدواته في السياق، وكأن الشاعر الذي واجه الزمن معنويا، أخذ يواجهه فنيا»**[2].

فالنص الجديد لا بد له من شكل آخر يتسق مع طبيعة الوضع «**فلم يعد الشعر في عصرنا المليء بالإهتزازات والإنعطافات السياسية والأيديولوجية... ذات غنائية معزولة تجتر آلامها وإنكساراتها الذاتية»**[3] بل هو «**إنتقال رؤيوي من الغنائية إلى الدرامية وإنتقال فني من التكثيف اللغوي والصوري إلى الإمتداد الأسلوبي لغةً وصورًا»**[4].

وفي حدود ما أتيح، نفهم ما يعنيه مالارميه «**إنّ الشعر هو اللغة التي تضحي»**[5] أي تنفلت من مدار المنطوق الإعتيادي وتفجر طاقاتها الخفية، التي هي تتمزق لترتدي ثوبا يليق والواقع المسحوق، هي التي تقف ضد النحو... وبعد كل ذلك «**تحلّق في عالم خاص غريب يعطي إمكانات لا نهائية للتجربة الشعرية»**[6]، بهذا التصور فاللغة في النص الحداثي «**لا تعبر ولا تصنف أي لا تبوح ولا تصرّح»**[7] **بل تنظر إلى الشعر نظرة تجعله** «**لعبة لغة متحركة»**[8]. فالهدف إذًا هو تقديم صورة مستقبلية عن القصيدة

---

1 - أدونيس: زمن الشعر، ص 9.

2 - خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ،ص 108.

3 - مديحة عتيق: قصيدة النثر، جدران المصطلح ومغازات النص، ص 79.

4 - حاتم صكر: مرايا نرسيس، ص 37.

5 - بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 92.

6 - عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 28.

7 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 2001، ص 97.

8 - وائل غالي: معرفية النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 90.

الحديثة، التي تضمنتها فرضيات البحث عن وسائل جديدة في الأداء الشعري وتقنيات فنية لم تدخل بعد مختبر القصيدة.

2.2- التقنيات الفنية في النص الشعري الجزائري:

ونحن - بطبيعة الحال- يهمنا ذلك التحول في النص الشعري وحركيته من الشعرية المسموعة أو المقروءة إلى شعرية مرئية مدعمة بالمرافقات التي لم تعد من سقط المتاع، بل تعتبر محفلاً نصياً قادراً على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة، وفق عملية تفاعلية تتعدى مرحلة الولادة النصية، إذ تتولد عنها علامات دالة تسهم في بناء الآفاق القرائية المحتملة، ولكي نلامس رعشة التغيير التي أدخلها الشاعر الحداثي -الأكثر إنفتاحا على الشعر الكوني ونظرياته- على القصيدة وفق سياق «**كامن في دينامية الخلق ذاتها ومؤسس لفقراتها**»[1]. سنقدم أهم التقنيات الفنية والممارسات الكتابية والمحاولات التجريبية التي إستثمرها الشاعر الجزائري في نصوصه.

*** إستخدام الهامش في النص الشعري:**

ما يميز النص الشعري الحداثي كونه فعلاً خلاقًا، دائم البحث عن سؤاله، عنيدا متمنعا يربك القارئ ويجعله في بحث دائم عن المسكوت عنه، لفك شفراته وكشف مغاليقه، هنا يلجأ الشاعر الجزائري إلى إغناء الفضاء الصوري للنص الشعري بعلامات بصرية أيقونية، تُعرف بالهوامش أو الحواشي، إذ تعتبر «**ظاهرة شعرية**»[2]

---

1 - صلاح فصل: لذة التجريب الروائي، ط1، أطلس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص 4.

2 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 23.

بل هي «**إستكمال وتفريع للنص وتعليق إضافي إلى متنه، جزء حيوي منه لكسر غنائيته**»[1].

ولّد هذا العنصر النصي المصاحب «**نصًا لاحقا على النص السابق الذي يرهق القارئ في بعض الأحيان ويلزمه بثقافة شعرية وفكرية معينة، قد تبعده أكثر ما تقربه، لأنه يصبح يبحث في الهامش لا في المتن علّه يفهم النص**»[2].

هكذا تستوجب الحاشية، بإعتبارها عتبة قرائية من الفضاء الطباعي، إلقاء الضوء على أهميتها وما تثيره من حوافز، تحث على التفسير والتأويل والقراءة حين «**تؤطر المعنى أو توجهه سلفاً**»[3] وتخفف من درجة الغموض «**التي يعتبرها الكثيرون من عوائق قراءة النص الحداثي -بطريقة ذكية لا تلغي الغموض على مستوى النص لإعتباره من جمالياته**»[4] وتتجاوز دلالاته اللغوية إلى دلالات مكانية ترسخها كجزء هام من الفضاء الطباعي الدال.

تتجلى هذه الظاهرة بشكل لافت للإنتباه في ديوان «**البرزخ والسكين**» لعبد الله حمادي. بكثافة عددها إذ بلغت (6 صفحات) من أصل (17 صفحة)، حتى لَتكاد تتساوى أحيانًا مع عدد الأسطر في المتن، كما أرفق الشاعر صالح خرفي معظم نصوص ديوانه "**من أعماق الصحراء**" بهوامش وخواطر توضيحية، لإستدعاء دلالات قد لا يتسع متن النص لها جماليًا أو ظرفيًا، وقد بلغت تلك الهوامش (90 صفحة) من أصل (179 صفحة) شملها الديوان.

---

1 - عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة - حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2000، ص 472.

2 - محمد الصالح خرقي: التجريب الفني، ص 6.

3 - شربل داغر: ص 22.

4 - يحي الشيخ صالح: قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي - الأهمية والجدوى، ضمن مجلة الآداب، ع7، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص52.

الحاشية وإن بدت مستقلة طباعيًا أو شكليًا عن المتن **فإنها** تظهر « **مشحونةً بصيغ توظيفية تعمل على كسر نظام التلفظ وتشويش مقاماته**»[1] أو تظهر بمثابة «**الإستطراد أو الكلام المعترض الذي يتخلل النص الأصل**»[2] إما بشكل إحالات إلى نصوص ما، أو إهداءات وإما شواهد...، فصارت «**الهوامش أقدس من المتون**»[3] الأمر الذي يجعلنا نشهد كسرًا لتعاقبية الإسترسال الخطي وتفتيتًا لتجانس النص الشكلي، ولا ضير أن توجه هذه الفنية حركة العين القارئة وتتحكم في نشاطها البصري بمرواحة الإنتقال بين المتن والحاشية على إمتداد الفضاء النصي.

*** الفضاء الصوري وأثره في المقروئية:**

يوسع النص الحداثي آفاق حريته ليشتغل على الفضاء الصوري الذي يمنحه تأشيرة الخروج من النص النموذج، ويدخله في لعبة وهندسة الكتابة الجديدة ضمن هذا السياق «**باتت مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم للقصيدة مسألة مطلوبة**»[4] في رحم فضاء الصفحة المريب أين تتمرأى حياة الرموز والدلالات والإشارات الشعرية الخارجية المترابطة بأخرى داخلية -كما يشير كل من دانييل ديلا وجاك فيليوليه.

يعمد كثير من الشعراء عبر هذه الهيئة الكاليغرافية «**إلى تطعيم نصوصهم برسومات تقابلها في صفحات مستقلة أو تمتزج**

1 - عبد المجيد بن البحري: نحو مقاربة تطريسية للقصص، ص 29.

2 - نفسه، الصفحة نفسها.

3 - عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية الحداثة وتحليل النص، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص 52.

4 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص: 17.

بها في الصفحات نفسها أو تشكل خلفية لها...»[1] وفي ظل الطروحات الإبداعية السابقة، تأتينا نصوص بوكلوة وبوكبة، لتحاور مدارات الخلق في ثوب الصناعة الجمالية، لتدعو القارئ نحو مقامات التأويل والمحاورة وتقترح عليه «**طريقة لإعادة النص والبحث عن دلاليته، تبعا لإتجاهات البنية الخطية داخل بياض الصفحة»**[2].

إذن، حتى تختزل الصورة المصاحبة التجربة الإبداعية، وتعلن عن خطاب جديد كتابة جديدة، لا بد لها أن «**تستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده ومشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة المعرضة للمسح البصري السريع، وذلك من أجل تبيين الشكل لا تبيين العلاقات النسقية فقط»**[3]، وتحقق أفاقًا دلالية واسعة مثلما هو الأمر بالنسبة للعناصر الفضائية الأخرى.

إنّ المتن في نصوص ربيعة جلطي -تضاريس لوجه غير باريسي، من التي في المرآة وشجر الكلام تدعو إلى حياة متألقة، تسافر في المعنى من خلال سفر خاص في ذاكرة الكلمة، وهي تقدم الرسم كعلامة لإدراك البصري لكن لا يمكن القبض على مدلوله بيسر، لذا «**فإن علائق الرسم بما هو رسم قد تكون ضرورية أو تكون إحتمالية»**[4].

---

1 - يحي الشيخ صالح: قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي، الأهمية والجدوى، ص62.

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 35.

3 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، نحو تحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1995، ص 97.

4 - محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص 56.

*** عتبة المداخل النصية:**

ما لا شك فيه أنّ ملامسة جسد القصيدة وتشخيص تحولات النص الشعري، يلغي الإستعمالات المجوجة، ليعيد كتابة طقوسية مدهشة دائمة الحضور كعتبات نصية إما إهداءً أو تقديماً أو حضوراً في النص، ضمن تبادلات رمزية معها، وهذا ما نلمسه في مختلف النصوص الإبداعية الشكيلية إذ يقول: «**غنها تشكل لي مظهرا وظهيرا جماليًا قويًا، يمكنني من إثراء العملية الإبداعية وصياغة مفرداتها وشحن ملافيظها، بما يوائم التطور الحاصل في السلسلة الإبداعية والنقدية المعاصرة**»[1] كالنفري، حيدر حيدر، كاتب ياسين، سان جون بيرس...، فهذه المداخل والفتوحات النصية تذهب قصد التأسيس لمقول جمالي يقدم الشاعر بها نصه بوعي:

- كما فعل الشاعر عبد الله حمادي في مقدمته "لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية" في ديوانه " **تحزب العشق يا ليلى**".
- وكذلك الشاعر يوسف وغليسي في "**تأشيرة مرور**" في ديوانه أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار.

وتتفاعل في بناء البرامج القرائية عدة مكونات أخرى....

تتقدم الممارسة الكتابية الحداثية كإستثمار «**للطاقات التعبيرية التي تتيحها شعرية الخطاب البصري بأبعاده السيميائية التي إلتفت إليها الشعر الحداثي مستثمرا جمالية الخط**»[2] وطريقة الكتابة التي يتفاعل فيها البياض والسواد، حسب إيقاعات الذات وأوضاعها، كما يقدم الشاعر نصه وفق هندسة مكانية بديعة،

---

1 - عبد الرحمن تبرماسين: الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، ص7.

2 - أحمد يوسف: يتم النص، ص 118.

تستثمر الأقواس وعلامات الترقيم بكثرة دون أن ننسى الإشتغال الأيقوني على أغلفة الدواوين، بإعتبارها «**الفضاء الذي تتمظهر فيه الملامح البارزة والقسمات والسمات، فهو الباعث الاول على إستحثاث الخطو والإقبال أو الإعراض**»[1]. كل هذه المعطيات أسهمت بفعالية في جمالية الخطاب البصري.

3.2- قصيدة النثر: النص الأنثوي والتحرر الجنسي.

حينما نتحدث عن النسيج الإبداعي (الشعر / المرأة)، فإننا بصدد نص جديد، وإنسان آخر، قابع وراء النص، هو ذات تحمل إختلافاتها وتميزاتها، لترتشف لهب الرؤيا المتنافرة من أقاليم الكتابة النسوية لتأكيد «**إختلافها عن القوالب التقليدية... ومتابعة دورها في إغناء العطاء الأدبي والبحث عن الخصائص الجمالية والبنائية واللغوية في هذا العطاء**»[2]، وكلامنا عن هذا الإبداع، كمفهوم نسقي «**لا ينحصر على فعل المرأة، ولكنه قيمة إبداعية توازي مفهوم الفحولة**»[3].

1.3.2- ربيعة جلطي: سمفونية الشعر .

تحسن الإشارة إلى أنّ «**القارة الضائعة للموروث النسوي قد طلعت فجأة**»[4] لإرباك التصور المعرفي والجمالي للكون والإنسان والحياة، وتفجير كل شروح جسدها وتموجاته بفعل الكتابة، فأضحى من قبيل الضرورة الإبستمولوجية إعادة الإعتبار للهامش بعد إعلان الغذامي: «**ليس للأنثى بوصفها كائنًا ناقصًا أيّ نصيب**

---

1 - عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص 17.

2 - ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 135.

3 - عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة، ص 88.

4 - زغنية علي وأخريات: السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ضمن مجلة المخبر ع1، جامعة محمد خيضر، بسكرة،الجزائر، 2004، ص26.

من همسات شيطان الشعر»[1] إنّ ما ينبغي الوقوف عليه هو الصوت النسائي في الأدب الجزائري الذي ظل بعيدا عن الساحة **« ولم نعثر على أيّ شاعرة في الفترة الثانية من تاريخ الشعر الجزائري في القرن العشرين نشرت لها ديوانًا أو اشتهرت بنشر أشعارها في الصحف والمجلات... بل ولا حتى أثناء المرحلة الإنتقالية للشعر الجزائري المعاصر»**[2]. مما يجعلنا ننسب هذا الأدب إلى مرحلة السبعينيات.

لذا يجدر بنا أن نبتكر منهجية قرائية جادة، تؤهلنا لإدراك النص وإكتشاف المسكوت عنه، ولنتوقف قليلاً مع الشاعرة ربيعة جلطي «**ربيع الشعر النسوي الجزائري وصورته البعيدة الناضرة.. تقدمها قصائدها على انها الرومنسية المثلى "تفاحة آدم"، "الوديعة الفتية"، "الوردة المحبة".. ويقدمها حضورها على أنها فاكهة الشعر والشعراء»**[3]، التي تعتبر -راهنا- من أبرز الشاعرات الجزائريات، إذ إستطاعت أن تحقق حضورا مميزاً في فترة متميزة من تاريخ بلادنا مع جيل السبعينيات، الذي «**إنصهر في بوتقة التحولات السريعة، الثورة الزراعية، الطب المجاني، التسيير الإشتراكي للمؤسسات، ديمقراطية التعليم...»**[4].

وفي خضم الصراعات، عانت الشاعرة مخاض الولادة، لتنجب أول ديوان لها:

---

1 - عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة، ص 20.

2 - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007، ص 46.

3 - يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2008، ص 191.

4 - مخلوف عامر: تطلعات إلى الغد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص80.

• **تضاريس لوجه غير باريسي (دمشق 1981)**: الذي يزدهر برسوم داخلية لفنان تشكيلي فلسطيني، أين يعكس الفقر والجوع، وما شابه ذلك من مفردات القاموس الإشتراكي. وتبعها بـ:

• **شجر الكلام (1991)**: وهو مكتوب بخط اليد (الخط المغربي) ويتضمن رسوماً داخلية كذلك.

• **من التي في المرآة؟ (2003)**: يمثل مرحلة عبورٍ من الكتابة المداهمة إلى الوعي بمسؤولية الكتابة التي تتطلب وعيا ثقافيا على حد تعبير الشاعرة والديوان -كما يبدو- زاخرا بألوان من العتبات ينبغي إستنطاقها، الرسوم الفرعونية، التوطئة الشعرية الشعبية، وأعمال أخرى (التهمة ، حديث السر ، كيف الحال).

فنصوص ربيعة جلطي تشتغل على فضاءات التعدد والتشابك الدلالي، لإستثمارها في تجاوز البعد الواحد، وخلق عالمٍ شعري مشحون بالإيحاءات والرموز، وأنت تقرأ تجربتها تشعر أنّ «**النص زجاجة تشق عما تحتها من خطوط وألوان وأصوات وروائح ومكابدات**»[1]. فهذا عبد الملك مرتاض يقول: «**إنّ الشعرية لدى ربيعة جلطي ربما كانت أكثر فيضًا وأحرّ عنفوانًا وخصوصًا فيما يعود إلى أسلوب النسج الشعري الذي لا نعدم فيه رقة وأناقة ورشاقة**»[2]. ونقرأ "ملكات سبأ" من ديوانها من التي في المرآة؟:

كم يخيفني
أن أحبك أكثر
معذرة إن أنا
ما عدلت
وفراشات الروح البديعة
حرّرت

---

1 - عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي، ص 78.

2 - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص 335.

والريش القلب نافذة
تفتح على بحر وردي[1].

نلتقي مع أجواء مشحونة بالشعرية «**تومئ وتوحي بأجواء شعورية، تشير إلى الفكرة دون أن تعرضها**»[2]. فتكتب الشاعرة إلى الأس الآخر نصًا تعزف أوتاره فلوات الروح والذاكرة، رنة وترٍ تدخل سامعتك محمولةً بتموجات الأثير.

تنجز القصيدة فعلها الشعري بوساطة الرمز، بل تحقق مباهجها في نسيج الحداثة لتشاكس حالة التموقع المعرفي وتؤسس لإستجابات جديدة، فالذي يجهل أسطورة "**سيزيف**" أو لم يسمع بالسكلوب أو عبد الخالق محجوب لا يستطيع أن يتمثل مضمونها فيضيع في متاهات الغموض. هذا هو الرمز الذي «**يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص**»[3].

إنّ المتأمل في صفحات دواوين ربيعة جلطي، يتبين له ما تقوم به الصور المصاحبة من دورٍ في إختزال التجربة الإبداعية، وإختراق البعد اللامرئي للواقع، ومن ثم يجري تعديل أنظمة التأويل حيث «**تحل الصورة محلّ اللغة وتزيح الكلمات عن اللعبة، ومن هنا تكون مادة لنمو جديدٍ يعيد صياغة الإستقبال وصياغة الفهم**»[4].

---

1 - ربيعة جلطي: من التي في المرآة؟، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص 67.

2 - عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 80.

3 - أدونيس: زمن الشعر، ص 160.

4 - عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص188.

ضمن هذا السياق، تمتلك القصيدة رغبة طافحة للبوح بمكنونها، حيث تنغمس الشاعرة بكل حواسها في أجواء الواقع، لنقل تجربتها للمتلقي/ القارئ باعتماد تقنية السرد، كأداة محورية، تتحرك عبر أسطر مدروسة، لتحقق القصيدة متعة القراءة وتنجز فعلها الشعري «**بما استدعته من عناصر سردية ساهمت في إغناء حركة النص**»[1].

وتأخذ القصيدة شكلا حلزونيا -في الغالب- إذ هو «**تعليل فكري وتحليل نفسي وتجسيد فني للموقف الذي تحس الشاعرة بثقله**»[2] مما يجعل القصيدة دفقة شعورية واحدة تحقق إنسجاما بين إيقاعين النفسي والنغمي حين «**يدور الشاعر دورته ليؤلف دورة كاملة لا تنغلق على نفسها إنما تسلم ذاتها إلى دورة ثانية وثالثة**»[3] فيتدفق الإيقاع في موجات متلاحقة ويزداد صخب الموسيقى لتواكب الحدث وتعكس الواقع.

هكذا يتأهل نص ربيعة، ليكون مبتدأ الضبابية حين «**تتكلف الخوض في مواضيع لا تعرفها لأنها لم تعشها، وربما لم ترها أيضًا قط... مثل حديثها عن زنوج حي "هارلم"**»[4] ومع كانت أكثر إنصاتًا لنبض اللحظة، للوقوف على ما يناسب الشعر، عبر مجسات شعرية تكتب ذاكرة الأشياء بأناقة ورقة:

أعلم أنك آت!
وحين يؤرقني وجع الشوق
وتلكؤ ضعفي

---

1 - علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في الشعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002، ص 178.

2 - مخلوف عامر: تطلعات إلى الغد، ص 83.

3 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 106.

4 - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص 338.

أوقظك فجرًا
أستحم في عينيك المتأججتين صفصافًا
وعلم الرفاق المورقين على الجسر
نوار شمس
وفاتحة سحاب
فلنفترش هذا البلد حبًا غجريًا[1]
هو ذا «يبدأ الإنتهاء عظيمًا»[2]

2.3.2- زينب الأعوج: شهوة المشي في شعر الرفض.

يقول بريتون: «**إنّ دور الشعر أن يظل يتقدم دون توقف، أن يكشف مجال الإمكانات في كل وجهة، وأن يبدو دائماً مهما يحدث من أمرٍ - قوة تحريرية ورصدية**»[3]، كان هذا طموح جيل السبعينيات، حين تترجم زينب لهب التجربة على مسارٍ يشاكس واقعاً ترتضيه المواجهة، وتبتغيه الذات، أراد نصها أن يقول أشياء وأشياء:

- يا أنت من منّا يكره الشمس 1979 بدمشق
- أرفض أن يدجّن الأطفال 1981 بدمشق.

ولعلّ أهم ما فاءت به شهوة الكتابة هو «**مغامرة الإيغال بالتجربة الجديدة إلى آفاق قصوى**»[4]عند إنحسار الرؤى الأيديولوجية الموجهة و«**ترسيخ تقاليد شعرية متينة على أرض**

---

1 - ربيعة جلطي: شجر الكلام، ط1، منشورات السفير، المغرب، 1991، ص 33.

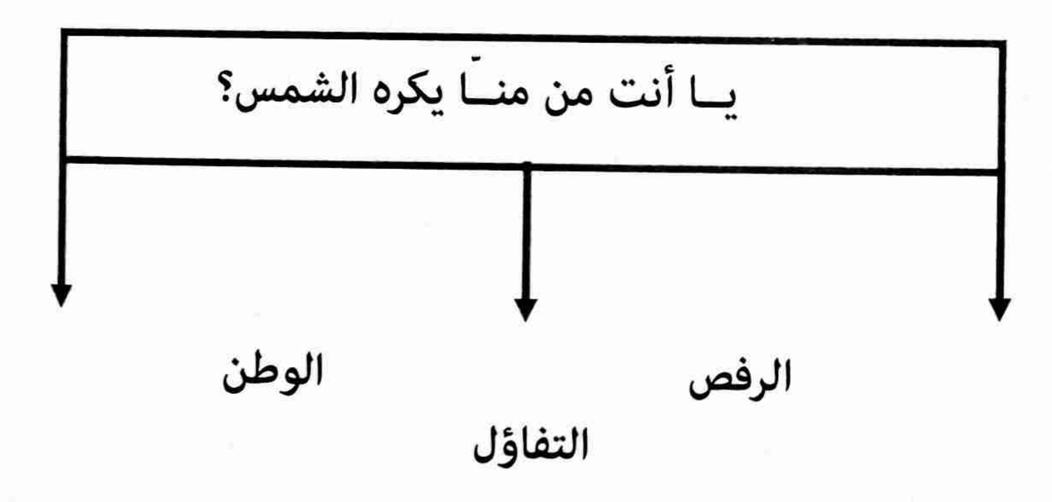
2 - ربيعة جلطي: تضاريس لوجه غير باريسي، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 79.

3 - إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2001، ص 13.

4 - محمد معتصم: المرأة والسرد، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص 63.

يرونها قاحلة وراهنٍ يضغط عليهم لأن يكون مبشرين بعهد كان يبدو لهم جميلا، لأنه يقود إلى عالم أفضل»[1].

والحق أنّ الشاعرة إستثمرت شحنات النص الدلالية والجمالية في محاربة القهر والجوع والظلم والفساد والتخلف والدعوة للحرية والعدل والرخاء والتبشير بمستقبل مشرف، و«**تبادل قضايا أيديولوجية أحيانًا غامضة ولا صلة لها بالوضع الوطني العام إلاّ من بعيد جدًا** »[2]. هو ذاته المسار الذي عبرته ربيعة جلطي حتى وإن اختلفت عنها زينب في الرؤية الفنية والشعرية. لأمراء أن تتراشح الرموز، وتتفاعل الدلائل في إنزياح أسلوبي جميل يتحول العنوان بموجبه إلى بؤرة تنجذب إليها خيوط النسيج النصي، حين تدور في ثلاثة محاور:



الوطن: إعتادت زينب أن تستجيب لمعشوقها الأكبر -الوطن- وتعرف عنه كل تفاصيله لذا تردده بكثير من التقديس وترسمه هالة من الإجلال، فهو "التراب الذي لولا أريجه العطري لأقسمت أنه من الجنة" كما يقول الزاهري، ضمن هذا السياق،

1 - أحمد يوسف: يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، ص 75.
2 - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص 178.

يتفجر نصها بالقلق والنشوة والنضارة في زمن مكتظ بالدلالة والغنى والتوتر، إذ تقول:

ها...
ها.. ما زلنا ننتظر الشمس كلما خاننا الليل،
وندرك بعشق الحزن والفرح،
أن الشمس لن تنكر ليل العاشقين..
تعالي أيتها الشمس،
أو نأتي إليك حفاة..عراة..
راجلين..[1]

الرفض: لا تلبث الصورة الحالمة للوطن أن تتجهم قسماتها، عند ما تلتصق بالواقع المرير (صراع، قلق وضياع...) ولا غرو -إذن- أن تظهر الشاعرة تبرمها من الوضع الذي يطغى عليه التوتر، وتتجلى فيه مظاهر العنف -واضحةً- في معجمها الشعري، في نصِ أفرزته حالات الذات وملامح الأحزان وسيمياء الآلام فهي **"شاعرة الرفض"**[2] كما يقول يوسف وغليسي، وقبل أن يتداعى البناء وينضاف إلى الرصيد المأساوي للشعب الجزائري تسارع زنيب للبحث عن كلمات الرفض.

التفاؤل: يفتح نص الشاعرة فضاءات استبشارية واعية مكنتها من تفسير قلق الإنسان وفهم ضياعه في خضم وطن قائم على الحربِ والقمع والعدوان، لتمنح الشاعرة العاشقة / المتفائلة شعرها حباً وجمالاً، فتغني للوطن في عرسه الأليم وتبحث له عن وجه رائع يلبسه في فصول الإرهاق.

---

1 - زينب الأعوج: أرفض أن يدجن الأطفال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 41.

2 - يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 221.

ويكون من المفيد، أن نلج عالم الريادة الشعرية النسوية مع **بوساحة مبروكة** وهي «**تقرن في تجربتها الرائدة بين الشعر الحر والشعر العمودي**»[1] لتمنح تأشيرة الدخول إلى هندسة الشعر الجديد، وأمام «**غرور الطموح وشطحات الرغبة وإرتعاشات الجسد**»[2] تستجيب نغمية الذات الشاعرة لسحر اللغة على مرفأ الأيام.

والذي يتاح له قراءة **حبيبة محمدي** يقتنع بأنّ «**التصوير في شعرها كثيف عميق بحيث إن الصورة الشعرية تنقلك عن عالمك الواقعي**»[3]وفق منطق الدفق الإنفعالي.
بهذا المعنى تشحن القصيدة بأبجدية آتية من داخل الجرح، لنستشعر حينها الوقت الذي يرمم نبش السعادة، والحق أنه من ذات الرحم المولِدة للشعرية، تشهر **نصيرة محمدي** قلمها الغجري من أجل تكريس خصوصيات الذاكرة الجمالية والمعرفية حين تغترف من نص الكأس شعرية الرقة والعنف حين تقول:

كان هنا يمد يده
ويرتجي أنفاسي
كان هنا كونًا من رعشات
ونوراً من روحي
الحجب لم تكلل عينه
بات يتبصر دربه
في آخر النبض

---

1 - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص 305.
2 - عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لاهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 12.
3 - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص 540.

الحجب لم تزد جسده[1].

تحتاج الكتابة النسوية في الشعر الجزائري الراهن إلى قراءة نقدية تضيء معالمها وتكشف عن فوضاتها، وتفصح عن تفاصيل الرغبة في التحول إلى قصيدة النثر «**وإن كانت في نظرنا لا تعدو أن تكون خواطر عاطفية، لم تستطع أن تبني عالمها الشعري المتميز الغني بالتجارب**»[2]-بتعبير أحمد يوسف- رغم المؤهلات العلمية للنضج الفني.

إنّ اللافت للإنتباه في الكتابات النسوية الجزائرية هو كسر الطابوهات وخرق المحرم في النص الشعري، على صعيد المضامين والموضوعات، بيد أنها لم ترق إلى كتابة متميزة، وفي ذلك رغبة ملحة في خرق اللغة ومشاكسة التجريب، كما هو الشأن مع "**أحلام مستغانمي**" التي لم تفلح في ترويض الشعر، فتداركته بكتاباتها الروائية بكثافة شعرية عالية: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس.

بملامسة شقي العناد الذوقي والمعرفي، وبناء على مدونة الشواعر الجزائريات، تتأكد سيادة القصيدة النثرية على فضاء شعرهن، فما تفسير ذلك؟ هل وجدن فيها «**إطارًا جنسياً يشبعن نهمهن الشعوري في حدوده الواسعة التي تسمح بالحرية في النسج اللغوي والتحرك بلا ضوابط إيقاعية محددة**»[3]، هل معنى ذلك أنهن وجدن فيها ورشتهن الشعرية البعيدة على قوامة الجهاز الشعري الذكوري؟، أم لأنّ « **للمرأة في تقبل البدعة حظ كبير، أضف إلى ذلك أن البدعة الجديدة تبعث لديها شعوراً بالتفوق بسبب**

---

1 - نصيرة محمدي: كأس سوداء، ط1، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص 8.

2 - أحمد يوسف: يتم النص، ص 184.

3 - يوسف وغليسي: خطاب التأنيث ، ص 90.

الإهتداء إلى كشف جديد»[1] متمرد على أعراف الكتابة الشعرية ومتعلق - كما فسره الغذامي بالإنتقال من موقع هامشي ثانوي إلى مركز النسق الفحولي الأصلي[2]؟ المؤكد أنّ هذا المقترح الجمالي المؤسس على فوارق جنسية هو تماماً ما يقصده يوسف وغليسي بقوله: «**كأن القصيدة النثرية - بما هي شعر ناقص - هي المعادل الجنسي للمرأة بما هي (رجل ناقص)... هو محاولة نسوية لا واعية لنسيان الفوارق النوعية بين الجنسين، أو تذويبها ومحوها حتى تتلاشى الخصائص الجنسية المميزة التي جعلت من المرأة (رجلا ناقصاً) في اللا شعور الجمعي للمرأة زمنا طويلا... »**[3].

3- عبد الحميد شكيل ومغامرة الكتابة:

«**الإبداع سؤال عن كيفية جر الواقع إلى مساحة الحلم (التوقع)»**[4]، لتنبجس الكتابة الشعرية الجديدة من الرؤيا الإنبثاقية الحالمة بواقع التجاوز والكشف، ضمن مشهدية متناغمة مع موروثنا إنها « **بوابة مشرّعة على الوجع والضنى، يقيناً يعلم الشاعر أنه حين يكتب يراود حتفه ويقيناً يعلم أيضا أنه يذهب مع الإيقاع حتى حتفه»**[5].

1.3- تجربة الشاعر الإبداعية:

نروم في هذا المقام، الولوج إلى عالم الشاعر عبد الحميد شكيل، ومحاورة مداراته الإبداعية، حين تسائل الجمال، الإنسان، المحبة والغربة، هو صوت شعري مغرد داخل فضاء الإنسان، ينتمي

---

1 - إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الشروق، عمان، 1992، ص 19.

2 - عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة، القارئ المختلف، ص 66.

3 - يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، ص 93.

4 - عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي، ص 40.

5 - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 17.

إلى جيل الرواد الذين برزوا في مطلع السبعينيات من القرن العشرين من أمثال: أزراج عمر، أحمد حمدي، عبد العالي رزاقي، حمري بحري وغيرهم، من الشعراء الشباب، فبالقدر الذي كانوا يشعرون فيه بأنهم ولدوا بلا آباء، يفتخرون بالإنتساب الشعري إليهم، كانوا أيضا يحلمون في ترسيخ تقاليد شعرية متينة على أرض قاحلة وراهن صعب.

فجعلوا من الشعر الحر التيار الغالب في إبداعاتهم، وأوجدوا له «**صيغته الخاصة وطابعه المتميز كشعر واقعي في الأساس ملتزم غير مكره بالدفاع عن مستقبل البلاء**»[1] الأمر الذي مكّن الشعر الجزائري من تبوأ مكانة خاصة في الشعر العربي المعاصر في أرقى المستويات، مما جعل الشاعر العربي سعدي يوسف يتنبأ منذ سنوات بـ «**ريادة تجربة الشعر الجزائري على مستوى القصيدة العربية**»[2].

تأتي القصيدة عند شكيل لتخلخل الخطاب الشعري القار ساعة دنوها من تخوم القول وتشظياته التي تخرج عن سياقات المعنى، من هنا يجيئ ذلكم الملمح المميز لنصوص الرجل حين «**يحتفظ لنفسه ببراعة الإستقلال عن الراهن والعابر، ويحاول أن يتلمّس طريقة على بناء كونٍ شعري يأبى على التصنيف، ضمن حقبة شعرية معينة أو تيار أيديولوجي أو حتى حركة شعرية**»[3]، وهو يرنو من وراء ذلك إلى توطين كيانه الإبداعي: خلخلة السائد وإقتراح البدائل بقصيدة مثقفة تحمل جهدًا إبداعيا وفكريًا.

---

1 - محمد سعيدي: تحولات فاجعة الماء، فضاءات الجملة الشعرية، ضمن مجلة الثقافة ع2، مارس 2004، ص 166.

2 - شريبط أحمد شريبط: حوار مع الشاعر عبد الحميد شكيل ضمن مجلة القصيدة، ع5، تصدرها جمعية الجاحظية، الجزائر، 1996، ص 87.

3 - العامري رشيد: جماليات المكان في شعر عبد الحميد شكيل، مخطوط ماجستير، جامعة عنابة 2006-2007، ص 19.

غير أنّ إندفاع التحولات وسيطرة الضغوطات، كان لها عظيم الأثر في المسيرة الحياتية والصياغة الفنية لكثير من شعراء عصره، ومن ذلك إنصراف بعضهم إلى الدراسة المتخصصة والبحث الأكاديمي...، لكن شكيل، ظل دائم الكتابة -منذ أكثر من ثلاثين سنة- « **محتفظاً بسلوكه الهادئ الرضي، متمسكاً بطريقته الفنية، ملتزماً بأفكاره ومادته**»[1] ولم «**تحد من عزيمته سنوات الإرهاب والتقتيل والتخريب**»[2].

رغم هذا الحضور الدائم لتجربته الشعرية، إلاّ أنه بقِي مهمشًا: قلة الدراسات النقدية التي تتناول إنتاجه الشعري قياسا بغيره، وأزمة النشر التي حرمت الشاعر من طبع دواوينه، وهذا بشهادة عبد الملك مرتاض: «**أشهد أنّ الصديق شكيل غير محظوظ مع الإعلام الأدبي ككثير من الأدباء المساكين أمثاله**»[3].

قصيدة النثر:

إنّ ما كتبته هذه الذات في كتاب الإبداع هو نصوص متراكبة، معقدة، تدفعنا نحو شلال الغواية، لنشدان اللحظة الآبقة، وتحقيق أيديولوجيتها في ظل المتغيرات الحاذقة، ومن ثم فإنّ الحديث عن جماليات القصيدة النثرية يغدو مغامرة تشتغل على الأنساق الدلالية للمعنى، خاصة أمام شاعر يكتب حروف الوهج بلغة الإنزياح، صوت شعري متفرد بقاموسه اللغوي حيث«**ينحت المفردة حتى لكأنها تنزف مموسقة مغنّاة**»[4]، متمرس في ترميم ما

---

1 - محمد سعيدي: تحولات فاجعة الماء – فضاءات الجملة الشعرية، ص 166.

2 - عبد الرحمن تبرماسين: الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، ص4.

3 - عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين، ص 497.

4 - عبد الحفيظ بن جلولي: شاعرية الذات، ص: 67.

انكسر من مرايا الذات حين «**يلقّح القصيدة برياح الإحتمالات المخصبة**»[1].

قصيدة النثر عند شكيل ضربة لازب في قلعة الشعر المحصنة، بل كائن حي متحرك ومفاجئ إذ «**تقوم على زخم المفردة وثقافيتها وتراثها الحافل...، بل هي إشتغال جمالي منجز على جسد المفردة وتراثها وطقسها توصيفًا وتلطيفًا وتكثيفًا للحظة القسرية الهابة من تخوم الذاكرة ومروجها**»[2].

كل ذلك في سعي نحو تأنيث بيت النص الجديد، بأدوات ومرجعيات تنهض بقدرات النص وتدعو القارئ إلى الدخول في كرمٍ وأبوابه مواربة، فإذا الواقف على عتباته تزداد مسغبته، كلما تمنّع النص، وقد تبين لنا ونحن نمعن النظر في الجهاز النصي، هندسة الكتابة الشكيلية:

1- لم يعد التماس الحميم بين الأجناس الادبية مدعاة للدهشة والتساؤل، لقد صار من الطبيعي أن ينقل لنا النص المفتوح جمالياته، ويرسخ إنتماءه، فيأتينا نص شكيل خارج هذه العوالم (شعرية، سردية) إنما هو «**يكتب النص الإبداعي، إذ تتداخل الأجناس الأدبية عنده ويبدو أنه قد أيقن هذا الأمر واختار في إصداره الجديد أن يضع في أسفل الغلاف مصطلح نصوص إبداعية، في محاولة لتوجيه القراءة أو ربما لتحذيرها من خطأ إستحضار المعايير الجمالية في نقد الشعر**»[3].

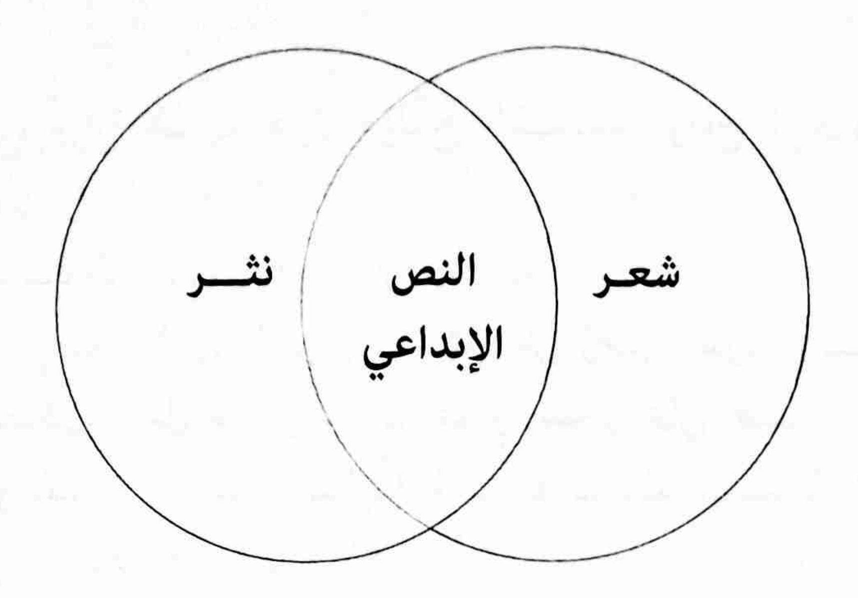
إذن لن تسكن القصيدة الحديثة أيّ جنس!

---

1 - حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص 169

2 - عبد الرحمن تبرماسين: الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، ص8.

3 - وليد بو عديلة: الشعر، تجريب البنية وفتوحات الرؤية، ص 82.



2- شعره طليعي مستقبلي «**لأنّ الشعر كما أفهمه هو ضد البدايات وضد النهايات... هو ما نقوله ونحن على مشارف لازوردية حالمة**»[1] بغية التعاطي مع متغيرات المرحلة، لذا فإنّ «**دور الشعر في شعريته ذاتها، في كونه خرقًا للمعطى السائد**»[2] إذ «**يوحي ويومئ ويشير فاتحًا للقارئ أفقا من الصور ومؤسسا له مناخًا من التخييلات**»[3]

ليصير الوطن أكثر أمنًا
تنقصني أنثى:
لأقول: كم هي جميلة
ورائعة هذي الحياة،
وهي تعبر مقامات الهزج...[4]

3- يصر شكيل على حضور فكرة "المركزة" بمعنى جذب القارئ إلى المركز النصي -مركزية الهامش- بسبب إنغلاق المعنى وإنحسار شواطئه إلى هذا المركز فـ«**القارئ الضروري يجب أن**

---

1 - عبد الحميد شكيل: قصيدة النثر صربة لازب في: قلعة الشعر المحصنة، جريدة صوت الأحرار، ع3181، 6 جويلية 2008، ص14.

2 - أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 20.

3 - أدونيس: الثابت والمتحول، ج4، ص 243.

4 - عبد الحميد شكيل: كتاب الأحوال، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 59.

يدخل في الدائرة الشعرية، فالشاعر والقارئ عند شكيل لحظتان لحقيقة واحدة»[1]

من غيرك يعرف السر،
وخاتمة الأحاجي!
وما أودع في الزيت من فيض السراج!
لم أفشيت،
السر،
فالليل داج،
وعلقت مواجدها في سغب النثار![2]

4- مخالفة المألوف، بالتمرد على القوالب الجاهزة -تجاوز الواقع- «**لتعوض في الأشياء حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته وبكارته وطاقاته على التجدد**»[3] مما يشجع على حميمية التواصل والإكتشاف الذاتي لرؤية وقول شيئ جديد:

الآن،
بلغتُ المرتقى
وإستويتُ في الصفوف[4]

5- يصر الشاعر على "خلق اللغة" على حد تعبير رامبو -، بإعتبارها بيت الكينونة وصاحبة الجلالة المتوّجة بالبذخ والصولجان وزهو الأغاني- بتعبير عبد الحميد شكيل ليحولها إلى كائن حي يبتكر هو صياغتها ويحررها من القاموس الراكد، ناهيك عن وظيفتها في السحر والإثارة.

لم أرها..
ولم أجد الماء الذي كنتُ انتظر!

---

1 - عبد الحفيظ بن جلولي: شاعرية الذات، ص 67.

2 - عبد الحميد شكيل: مراثي الماء، ص 78.

3 - أدونيس: زمن الشعر، ص 12.

4 - عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، ص 23.

وانخرطت في شهوة البكاء،
ودعوت الشجو، كيما يشاركني الفرح
لكنه نأى من رأد الفلاة
وخرجت من غبار اللغة...[1]

6- يقول شكيل:
في سِيوان،
قمرٌ يتدلى من شرك الوقت،
شمس تطلع من صهد الأبدان[2]!!

إبداعه الجملة الشعرية المشحونة بدلالات إيحائية، ليخترق النص أعراف التلقي ويلغي التمايز بين الشعر والنثر، فتتشكل وتتنوع وتتتابع لتشكل أنغاما موسيقية متلاحقة تجذبك روعة تصويرها وتناغمها الداخلي المتحرر.

7- إرتكزت قصائده على إيقاع التجربة الداخلية، إذ تستفيد التفعيلة في تغذية إيقاعاتها الخاصة بها، هذا بعد خروج القصيدة من خنادق الخليل ودخولها صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها.

8- إستثمار السرد لبناء معمار جمالي جديد مرتبط / منفصل عن الشعر والنثر، وكما تقول سوزان: «**لقد صار في مقدور القصيدة أن تستخدم العناصر السردية على أن يتم تشغيل هذه العناصر في مجموع ولأغراض شعرية محضة**»[3]، هكذا أخذت النصوص الشعرية والروائية في إذابة:« **الكثير من كثافة أنسجتها الواقية تاركةً لرياحها أن ترتطم ببعضها البعض ولرائحة حقولها أن تختلط وتتمازج وتتفاعل في فضاء أدبي مشترك**»[4].

1 - عبد الحميد شكيل: مرايا الماء - مقام بونة، ص 9.
2 - عبد الحميد شكيل: مراتب العشق - مقام سيوان، ص 91.
3 - سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 230.
4 - علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص 155.

كنت تحدق
في أفق عينيها العميق
تنشد آخر فصل
من مراثيك الكثار!
كان الشوق،
والرغبة العارمة
والنية في القول، المفصح
تدفعك كي تقول: وطن واحد أم بلاد كثيرة![1].

2.3- الأفق الشكيلي: ثيمات النص الكبرى.

من شأن قراءة متأنية لنصوص شكيل أن تقدم إضاءة متواترة، نابعة من قلق إبداعي أصيل، يبحث عن المستقبل من رحم الماضي، حيث تراهن الكتابة على نوعٍ من الفوضى الجميلة، لصوغ الأسئلة وإنتاج المعاني وضمن أجواء التماهي والاحتمال، يحاول الشاعر بلورة شمائل لغوية خاصة به.

1.2.3- المكان: الأسطرة والأنسنة.

أحب عنابة:
وردة
الروح،[2]

شكيل مؤنث -بحذق ومهارة- تضاريس الجغرافية الشعرية الجزائرية، لتجميل تشوهات الذات وتنوير أوجار الذاكرة، لذا أتقن الحفر في دلالية المكان المتوهج بالرمز «**ففي اللحظة التي يحاور فيها شكيل التراث نجده يتجاوزه وفي اللحظة التي يكتب وجع الروح نجد مدخل أزقة المدينة وتعاريج الوطن بعيدًا عن البساطة**

1 - عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 37.
2 - عبد الحميد شكيل: مرايا الماء – مقام بونة، ط1 ، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2005، ص 142.

قريبا من الترميز»[1] فلا جرم، أن تحضر الطبيعة بكل مفرداتها (شطآن، مياه، القرنفل، الريح...) كعلامات تنم عن نفحات صوفية، يتوحد فيها الإنسان والمكان، كما يوضح الشاعر في نص سيوانيات:-

في سيوان:
تهجسُ الريحُ:
أرغفة، صبايا،
بساتين أقحوان!![2]

وتحضر المقامات المرتبطة بالمكان كأيقونات «**وعلامات تحيل إلى الكثير من الرؤى والأسئلة الجارحة التي تلوح في أفق الذاكرة ومجال المخيال... هي ما يجعل القول الإبداعي ينوس، يتحول،... يتشظى في لوح الكتابة والحياة**»[3]، المكان - على ذلك- نصّ ينمو بالتفاعل مع العناصر الطبيعية تفاعلاً صوفيا وجماليا، مهيء للتكيف ضمن نسيج لغوي وارف الظلال الإيحائية في تخليق فضاء أسطوري «**يتشرب عويل الذات عبر نسيجه السردي الذي يتفاوت حدة وخفوتًا من شاعر إلى آخر ومن قصيدة إلى أخرى**»[4].

فلا ريب، أن يستنطق تحولاته المتواشجة لتتبدى الحيرة والقلق والتساؤل ذائبات في طقس الكتابة متماهية ومجرى الحياة، كيما يرسم مملكته الشعرية.

2.2.3- اللغة:

يمتلك النص الشكيلي، رغبةً طافحة في إبداع لغة جديدة متألقة «**أدائية لها طزاجة وبكارة ولها تميز وتفرد**»[5]، ما يتيح لنا

---

1 - وليد بوعديلة: الشعر، تجريب البنية وفتوحات الرؤية، ص 81.

2 - عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، ص 93.

3 - عبد الحميد شكيل: خيانة الأمكنة كخيانة الأوطان، جريدة اليوم الأدبي، ع 323، 20 أفريل 2008، ص 17.

4 - علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص: 154.

5 - رجاء عيد: لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، الإسكندرية، 2003، ص 52.

رؤية بُعدها المشحون بالضوء والقلق أو بتعبير عبد الله حمادي **«اللغة الضوئية»**[1].

لا شك أنّ المشكلة في قصيدة النثر عند شكيل، تكمن في المعنى المحتجب، ومرد هذا وقوع الشاعر تحت إغراء **اللغة الرقطاء** التي **«تهيء الديكور اللازم للحدث»**[2]، فيكون من المهم أن تسارع الكلمة في إرتحالها من المعنى العادي إلى المعنى الإشاري **«ولا يتسنى ذلك إلاّ عن طريق الثورة عن المعاني القاموسية أو الثورة عن الموضوعات الجاهزة... ويتطلب ذلك بناء شعرية جديدة مثقلة بالشروخ والإنزياحات»**[3] فيغدو **«متسع اللغة، فضاء الإختلاف»**[4].

3.2.3- المـــاء:

إنّ موضوعة الماء في الإبداع الشكيلي ذات طقوس قادمة من جبل الروح، وهي تنأى في مسعاها الآخر، لترطب الأوجاع وتصوّب الأوضاع، وتهيء المتاع، هو **«أول الموجودات»**[5] و**«رمز للحياة ثم للنصرة التي هي عنوان على الجمال والفتوة، ثم للظل الذي هو مدرجة للنعيم ثم ما شئت من هذا وسواه»**[6]

بل هو **«الخلق، هو البداية والنهاية»**[7].

---

1 - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص 35.

2 - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص 101.

3 - بشيرتاوريريت: إستراتيجية الشعرية، ص 85.

4 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 124.

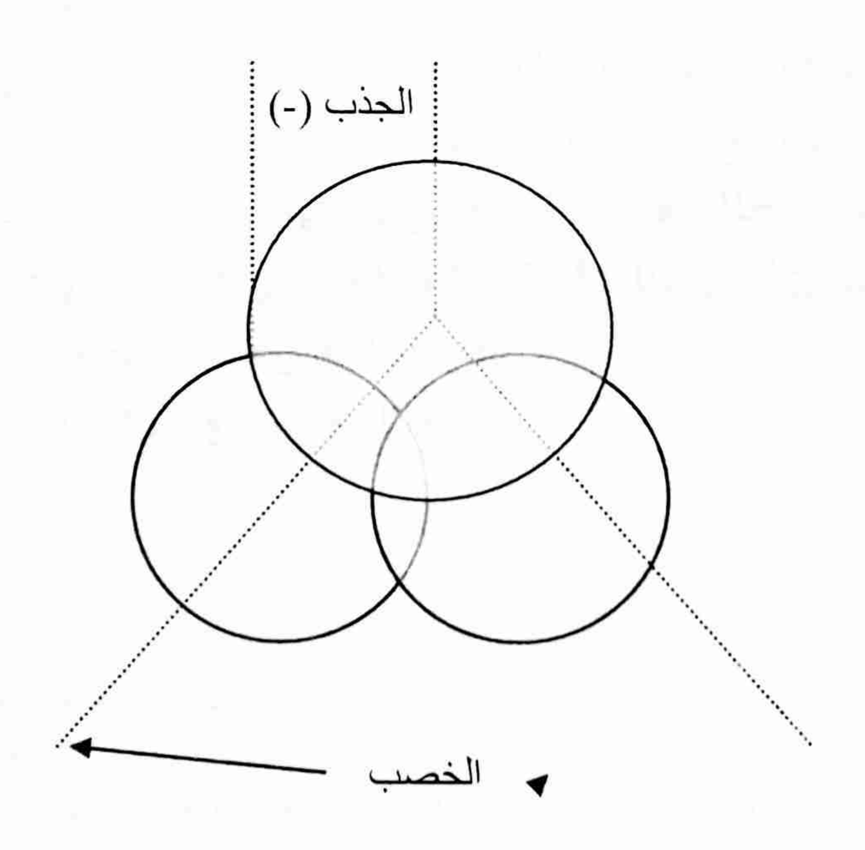
5 - بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية، ص 121.

6 - عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة – قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 13.

7 - عبد الرحمن تيرماسين: الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، ص7.

ويبدو إصرار شكيل على إضفاء مسحة شجنية وصوفية على الماء. جعله يراقص المفردة في مسارات اللغة ويتخندق في أخاديد الكلمة، ليبعثها من جديد شعريا وجماليا. فاستجلاء مفردة الماء كأداة للتوظيف الشعري، يشكل محاولةً جماليةً لكتابة نصٍ يخرج عن مقاييس التفكير إذن **«من موطن الماء»**[1] ينحتُ النص منعطفاته الجمالية.

الماء دليل الحياة، الخصب والنماء، الأمر الذي يفسر شذوذه عن القواعد العامة لسلوك الأجسام النقية الأخرى، كما تبين ذلك خواصه الفيزيائية: لوجود رابطتين تكافئيتين في جزيء الماء ولوجود كثافة أكبر للسحابة الإلكترونية، مما يضفي مميزات خاصة ب



1 - علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص 27.

هكذا تعانق الذات الشاعرة عوالم القداسة **اللغة، الماء، المكان**، وتتلاحق لكتابة البرزخ، من ثمّ فالمعنى في قصيدته ليس ساطعًا، بل يراوغ بمكرٍ ودهاءٍ لإستفزاز القارئ عند ممارسة «**الشعوذة الإيحائية**» بتعبير بودلَير.

3.3- الشعر المختلف في الجزائر: بلاغة يتم النص.

إنّ الكتابة الشعرية، ليست ترفًا فنيًا، إنما هي ضرب من الوهم الجميل، سيما عندما ترقى اللغة إلى الموضوع المركزي، والتيمة المهيمنة في أدبيات خطاب الحداثة، لذا نحاول الإقتراب من النص الشعري المختلف، كي يتسنى لنا فهم حركية الإبداع الشعري الجزائري. عند «**أرض الضياع... قلق السؤال وحمى البحث**»[1].

هذا، وقد شهدت الحركة الإبداعية في الجزائر إنبجاس نص شعري مختلف، يتماهى مع كل مدهش، ويستأنس لكل غرابة، لأنه «**نص رحّال NOMADE يتداخل مع كل ممارسات قادمة من هنا وهناك**»[2]، وربما لهذا السبب بالذات، تبدو هويته الشعرية ضائعة وجينالوجيته غائبة، ومجهولة الجذور، وفق هذا التصور، يمكن تأمل الذائقة إنطلاقا من الحركة الشعرية الجديدة التي «**تعاني من إنعدام تراث شعري محلي تقدمي عظيم، يكون منطلقا لحركة أكثر حداثة**»[3]، وفق متغيرات ساطية تأسست على إعتراكات الهوية بالتباساتها الواعية واللاواعية «**لهذا يختار النص الشعري الجديد يُتمهُ الخاص بعيدًا عن الأبوة التي كرّستها المؤسسة، وبعيدا عن**

---

1 - كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، ضمن مجلة فصول، م4، ع3، 1984، ص 34.

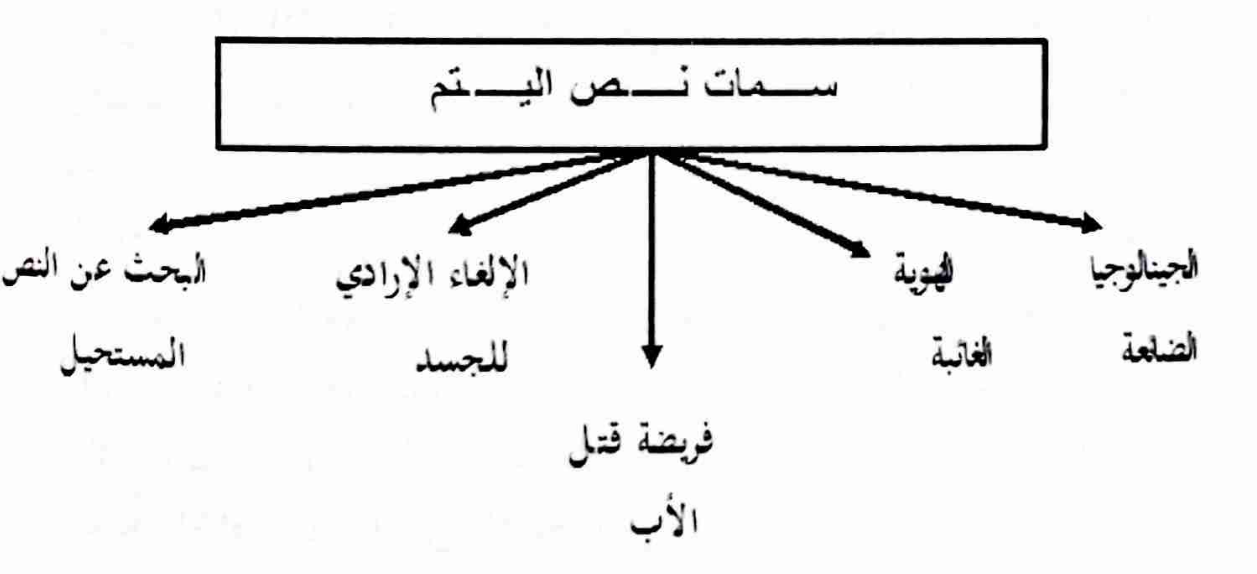
2 - حكيم ميلود: الشعر المختلف في الجزائر – الكتابة المتاه... انتصار يتم النص، ضمن مجلة، ضمن مجلة كتابات معاصرة، ع30، م8، آذار نيسان، بيروت، لبنان، 1997، ص 117.

3 - أحمد يوسف: يتم النص، ص 92.

الأيديولوجيا التي أغرقت شعر السبعينيات في شعاراتية لا علاقة لها بالشعر بإعتباره إنفتاحاً على الممكن»[1].

وفضلاً عن ذلك أراد المشروع الشعري، التعبير عن شعرية جديدة، تتجاوز أشكال الكتابة السابقة، من حيث الرؤية الأيديولوجية والإبداع الشكيلي، لا تشرف عليه أية أبوة متسلطة ولا ينتسب لأيّ مدرسة / مرجعية تحد من مغامراته الإبداعية، بل يعمد إلى التهجين والتلذذ بعنف اللغة والتعبير الموغل في الإنغلاف والميل إلى غموض المعنى، كلّ هذه المحاكات الوعرة، تعمق الإحساس **باليتم** لغياب متلقيه.

وتولدت على الحافة، مجابهة الحصار الكبرى، التي شكلت شرخا واسعًا في تضاريس التجربة الشعرية الجزائرية واقتضت إنتفاضة الهامش وتوزيع بياناته على خريطة الشعر المغاربي والعربي.



وحتى تكتمل حركة الفهم، لا بد من ملامسة تخوم النص المستحيل الذي تنشده الحداثة وتمنحه فتنة، وتأثيراً، حين يتمرد النص على حدوده المرسومة ويتخطى دوره -في تصميم- على

1 - حكيم ميلود: الشعر المختلف في الجزائر، ص 117.

تشظي المعنى وتجاوزه إلى اللامعنى، ليتأرجح الشعر بين قطبي الحضور والغياب.

ولعلّ هذا ما يدعو إلى خلخلة أفق توقع القارئ وإرباك فهمه، عند التحليق مع الشاعر في تجاعيد طبيعته والسفر إلى مشارف الغياب «**مادام الشاعر الحداثي أصبح مهووساً بطرح الأسئلة على العالم، الأسئلة التي هي رئة الكتابة الإبداعية**»[1]، لذلك كان عليه «**تجاوز ضيق الفكرة المؤسسة على إقليمية النص، وجغرافية العملية الإبداعية**»[2].

كل هذا، قاد اليقين الشعري إلى مواقع جديدة، تخرج عن سياقات المعنى الذي وضع لها، كيما تربك الفاعلية الإبداعية وتغادر ثوابت الثقافة العربية والسعي نحو تأثيث النص الجديد «**بأدوات ومرجعيات تنهض بقدرات النص التي يجب أن يثمنها النقد على أنها فتوحات جديدة**»[3] هي فرصة الشعر «**لتجديد الأفكار والتقنيات، فبعد إنهيار الحركة الرمزية، سنشهد الجزر يجرف كل الأجزاء الميتة من جماليتها، مستبدلاً بها فقط بضع غزوات نهائية سيستند عليها الشعر الجديد**»[4].

---

1 - بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية، ص 51.

2 - عبد القادر رابحي: النص والتقعيد -الحركية والتأسيس في الشعر العربي المعاصر، ضمن مجلة متون، العدد الأول، معهد الآداب واللغات المركز الجامعي، مولاي الطاهر، سعيدة، الجزائر، جانفي 2008، ص 152.

3 - إبراهيم الجرادي: القصيدة تبحث عن نفسها، شعراء التسعينات والأنماط الشعرية السائدة، ضمن مجلة الموقف الأدبي، العدد 427، السنة 35، دمشق، تشرين الثاني، 2006، ص 245.

4 - سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن، ج2، ص 350.

الفصل الثاني

شعرية اللغة
لدى عبد الحميد شكيل

الشعر محاولة جمالية لمراوغة ومخاتلة اللغة، بما هي أنثى مغرية ذات هالة دلالية، تنفلت من محدودية الغلاف القاموسي وتضطلع بدور المفجر للحظات الكتابة، حين تنتفض الكلمات من مواضعها، وتتزيّن بتلاوين الرمز بُغية خلقِ عالمٍ يتماوج وراء اللا معلن، الأمر الذي استهوى الشاعر الحداثي وزجّ به في إكسير القلق مآلات التحول، إنها لحظة المراوحة بين (الحضور / الغياب)، (المعنى / اللا معنى).

إنطلاقا من فعالية اللغة كنظامٍ قابلٍ للانحيازِ والإنزياح، فإنّ مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللغوي، حينها نقف عند شظايا من الدلالات المتناثرة وشبكة من آثار الاختلاف، وشكل تعبيري مشحون بإيحاءات لا منتهية، دائمة الحضور، متجلية في متن النص ودلالاته.

ها هنا تنسلخ المفردة من اعتيادية دلالاتها، من معناها العام إلى معنى جواني يؤسسه الشاعر على أرضية زئبقية تأبى أن تستقر في نموذج شكلي، ولا يلبث الشاعر بعد ذلك أن يعيدنا أو يجبرنا على إعادة القراءة لمد جسور التواصل المفجّرة لدواعي التخييل المكثف، حين تتلبس تَمفصلات النص من داخل المعانَاة رداء اللغة:

التكثيف: تعدد الدلالة.

التوتر : الفجوة الدلالية.

الشفوية : كلام الجماعة العفوي.

وفي ظل هذا الإشتباك، يصر النص المتشظي على أسر القارئ في قفص شكله المهيب «**أرأيت إلى اللغة كيف تستحيل سرا عصيا**»[1]. هذا يعني أنّ المضي في الطريق الوعرة هو سبيل النجاة من خطر التوقف في المنحدرات.

1- التكثيف / تعدد الدلالة:

إذا كان الشعر الحداثي اليوم متميزاً فيما يطرحه عن غيره من الإبداعات الشعرية، فإن هذا التميز إنما يقع على دينامية التعبير الشعري التي تعمل على تخطي فكرة النموذج: كسر النظم، تمزيق شرنقة العروض وتجاوز المعطيات السائدة في الرؤيا والتقاليد الفنية للشعر، لهذا يبدو المشهد الشعري الراهن مسكونا بهاجس الرؤيا التي ترتبط أساسًا بمشكلة خلق خطاب جديد «**كلُغم دلالي، ضبابي زئبقي، متعدد لا واحدي**»[2] يتعالق مع الكائنات والأشياء محمولاً بضرورة «**تجاوز منطق الكتابة إلى التساؤل والكلام إلى الإيحاء والوضوح التقريري إلى الغموض الجميل**»[3] حتى «**تنخرط في تصميم تصويري مكثف**»[4].

إزاء انفجار هذه المسافات، واتساع رقعة القلق في ذاكرة الشاعر وتنامي الفجيعة والضغط فإن المرحلة تقتضي من الشاعر - أمام الكم الموسوعي العام- أن يلَغم الكلمة ويحمل اللغة ويفجر المعنى «**ذلك أنّ أولى مهام الشعر اختزال التجربة الحياتية... وتظهر قدرته في اختزان دلالات عديدة ترمز إلى هذا المنحى أو ذاك من مناحي الحياة**»[5]، واختزال التجربة الشعرية في كلمات

---

1 - خالد الوغلاني: معالم الحداثة -صورة الرحيل ورحيل الصورة- دراسة في شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998، ص 7.

2 - مديحة عتيق: قصيدة النثر. جدران المصطلح ومفازات النص، ص 77.

3 - بشير تاوريريت: أشكال وأصول مقولة التجاوز عند أدونيس، ص 16.

4 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 240.

5 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 79.

مركزة، يعني أنّ الشعر يقوم هنا على ملامح التكثيف، مما يجعل من قصيدة النثر مشروعاً خصباً تتأتي قوته الشعرية من دواله المتداخلة في أنسجة لغوية «**تتسم بالقصد والتركيز والتكثيف بحيث يتم تشغيل عناصرها غياباً وحضوراً بفعالية كبيرة، هذا الاقتصاد ضروري جوهري في قصيدة النثر لأنه مظهر الشعرية فيها**»[1]، فبإمكاننا أن نطبق على هذا المركب الإشراقي -بكل صرامة- مقولة "بو" الشهيرة: «**لا وجود لقصيدة طويلة، فالحديث عن قصيدة طويلة لهو تناقض مطلق في المصطلحات**»[2].

لينفتح النص إذن على فضاء متعدد الدلالات، وهندسة تعبيرية مقتضبة ومركزة تتلاءم وذهنية القارئ المتوتر التي لم تعد «**تقبل الحشو أو الإفاضة في وصف الواقع لأنها متوترة بشكل تام... إنه قارئ مهوس بالكليات ورافض للتفاصيل**»[3].

في هذه الأجواء يُفجر عبد الحميد شكيل اللغة، يتجاوز تضاريسها، يرسم زهوها الطالع من شتات الأعمار، ويحلّق بها في تفاصيل الخيال، ليقيم "**العرس اللغوي**" في دوائر الجمال، ونحن نقرأ «**نشتهي أن نعيد للغة صفاءها، بهجتها الضائعة**»[4] تسري الفجيعة على فضاء النص وتؤرخ اللغة لميلاد الذات في "**طقوس غير متزنة**".

1.1- الذات / جدلية التحول:

بهذا التكتيك، نفهم أوضاع المعنى وهي تتحرك في أتون الأسئلة الحارقة بدءَ بالجانب الإكسسواري للقصيدة، وفق إغراءات

---

1 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 218.

2 - سوزان برنار: قصيدة النثر، ج1، ص 36.

3 - حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص 13.

4 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 11.

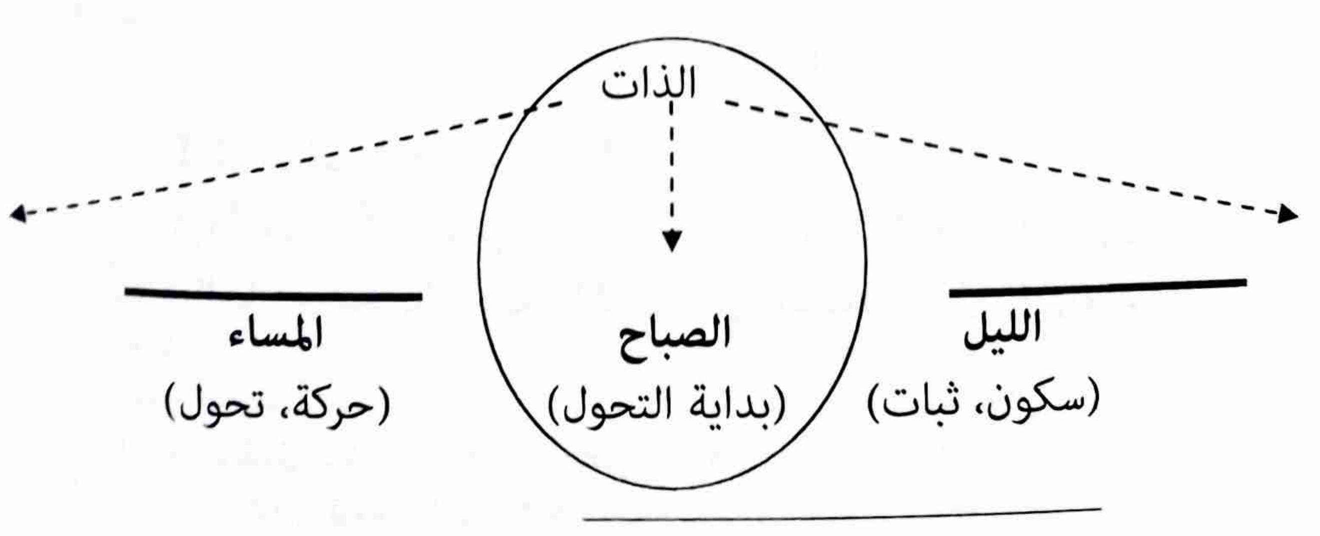
القراءة التي يندغم في إطارها الإحتراف، وفق هذه الطقوس يسعى شكيل «**لتحقيق قفزة إيكارية نحو ما فوق الواقع**»[1].

يقول عبد الحميد شكيل في نص "**تحولات فاجعة الماء**":

كان يأتيني كل صباح
مرتدياً شكل العصفور،
مسحوراً أتبعه،
مقهوراً بلذته الشهوية
ولما يتواشج الدم الأقحواني بصفاء البلور:
ألبس جبة نفسي وأدور!![2]

مرةً أخرى يحاول شكيل أن يهدم سكون اللغة ليفتتح حركة الدلالات المتاحة عند كل أفقٍ للإنتظار بغية التحليق مع "**فراشات الماء**" حول "**الشجر المقاوم**" لحظة الكتابة عن وجع الذات والكشف عن تضاريس التحولات المؤثثة بالمأساة الدامية وعذابات الوطن التي عشناها، ولكنه على الرغم من ذلك لا يغفل المسرى الجميل نحو السلام، المحبة والخير.

وإذا إنتبهنا إلى تنشيط ذاكرة هذا النص، وجدناه أمْيل إلى التوقيع والإقتصاد والتكثيف اللغوي بل والشعوري، ندرك ذلك حين تهب علينا نسمة شعرية مع مباهج الولادة الصباحية.



1 - سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 345.

2 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 78.

يمثل هذا الزمن آثار التحول (الحزن، الفرح)، ثنائية تتعاند وتتعانق راسمةً في كل لحظة مشهداً يتجدد في سياقات المعنى لإثبات حالة أشد تحولية وهي تتفق مع حالة سحرية كما سنوضح:

مسحوراً أتبعه .... (1)
أليس جبة نفسي .... (2)
وأدور .... (3)

(السحر و (الجبة) متباعدتان دلالياً إلى الحد الذي يُبطل أحدهما عمل الآخر، هنا الشاعر ومن رحم الصورة يُفجر المعنى دلالة «**لإحداث ما يسميه ريفردي الأثر الغلياني**»[1] لذا يتابع الشاعر السفر في الحالة: 1 + 2 :

إذ (السحر): إستماله، فتنه، سلب لبَه[2] وقوته، التحول من حال إلى حال ⟵**"الإنجذاب"**.

(الجبة) : رمز صوفي، متعلق بالذات ⟵**"التوحد"**.

والثابت أنّ المسار من (الإنجذاب) إلى (التوحد) يخلع على النص غلالة الغموض ويضع الشاعر على عتبات لحظة المكاشفة، أصبح في مقدورنا أن نجسّ القصيدة، فالأمر يتعلق بالإتباع السحري للآخر / الغائب.

تهيمن اللحظة الفجائعية على الذات، لكن لحظة الصباح تخترق الذات حالتها وترتقي مدارها، فتتوحد حالة الإتباع للغائب، وتنصاع لمدلول جديد يحدده السياق الشعري (الفرح) إننا أمام «**مزيج هجين**»[3] من الملفوظات يشركنا وإنفعالات الشاعر الخفية.

---

1 - عبد الحفيظ بن جلولي: شاعرية الذات، ص 70.
2 - المنجد في اللغة والأعلام، ط31، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1991، ص 323.
3 - فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003، ص19.

هذا التوليد الدلالي يمتد إلى المفردة الدوران (1 + 2 + 3)، التي تمارس رقصاً صوفيا، يجنح إلى خلق متاهات تعلّق المعنى بين قوسين (تحولات الذات).

كما يقول عبد الحميد شكيل في ديوانه قصائد متفاوتة الخطورة:

(أحفر عمرك في عمري)[1]

ويقول: **(أختصر عمرك في عمري)**[2]

إنه سحر **«متوتر وقلق مليء بالتساؤلات والتنقل بين القارات، يفصح عن وضعية»**[3] تتوزع فيها الدلالة، مع هذه المعانقة الشعرية، فإن التوظيف الفني للغة، يخلق طاقة إبداعية وقيمة مضافة، تتناغم مع التكوين، كيما تزيح بجسارتها الفواصل بين المعجم الكلاسيكي والمعجم النابض بحيوية المعنى.

والواقع أنّ الذات الشاعرة تنسج -هنا- من معاني العمر سوراً ترتلها الأيام، وتشحن إمكانات الدواخل بدلالات تصير إلى التكون والتوحد، إنّ هذه المشاركة الثنائية، تتغذى من مراحل التكوين الحياتية من لحظة الولادة إلى توقيع نهاية الحياة:

حفر عمر في عمـــر

دلالة على التوحد / الإشتراك / الإقتران. ⟸

إختصار عمر في عمر

من المؤكد أنّ هذا التركيب الشكيلي ينبجس من «كثافة تنتج الدلالة بالبؤر - الكلمات، تنطلق من بؤرة مركزية أو تتجمع فيها، تطلقها أو تمتصها، تلّف وتدور على إمتداد النص، تلتقي، تصطدم، تهرب من غير أن ترسو في ميناء»[3].

---

1 - عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، مجلة آمال، الجزائر، 1985، ص31.

2 - نفسه، ص 32.

3 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجا، ص 124.

1-2-أيقونة الذات / غموض الدلالة:

نقرأ عنوان الديوان:

تحولات فاجعة المـــاء.

برهافة مدهشة، يقبل الشعر دعوة الحداثة في رحلة «**لا تهدأ من أجل شكلٍ للروح يلبسها وتلبسه لتصبح الروح في مرحها وفوضاها شكلاً حاراً، كما يصبح الشكل في مرونته وقسوته، ملاذاً للروح**»[1] تجتذبه «**صرخة الدال المجنون**»[2].

فتمارس دلائل المعنى المراوغ الذي ينتحيه شكيل في نصوصه الإبداعية، فعلها التجاوزي، من أفق كشفي، مهيأ لحالة اللذة الإنتشائية من متلقيه، مكتنزاً بإيحاءات ودلالات مكثفة، ترتقي لإثارة زوبعة السؤال وتفجيره، وهو ما تحفل به الجملة المفتاحية: "**تحولات فاجعة الماء**".

تتكون هذه الوحدة الشعرية من ثلاث كلمات (تحولات – فاجعة + الماء) كإشارات مكثفة تترجم تحولات الذات وتفاعلاتها، بعد تفجير جدل (الفرح، الحزن، التوتر) ليتحول إلى حركة تتقدم بهدوء –مع ما تطرحه القصيدة- حين تؤلف بين نزف الروح وهجس الذاكرة.

ليتمرأى التهجين الذي درجت الذائقة الشعرية به- منذ لحظة التصادم الأولى –مع الجملة / كفضاء من الإشارات والدلالات، حيث يقف القارئ أمام حقلين ذوي طبيعتين مختلفتين "**تحولات**" و "**فاجعة الماء**".

. فالتحولات ⟵ جاءت بصيغة الجمع دالة على التغيير التحول، الامستقر.

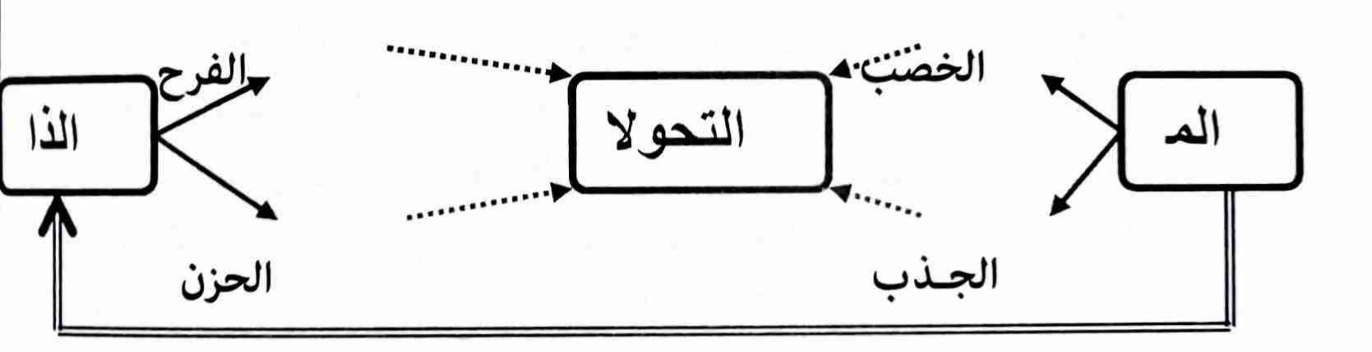
1 - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 47.

2 - حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ –نظريات التلقي، تحليل الخطاب، ما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003، ص176.

. فاجعة ←جاءت صيغة المفرد النكرة، معرفة بالإضافة إلى الماء دالة على الإنهيار، التقتيل، التخريب... هي الآخر الذي يُرى على فضاء اللغة وتنعكس صورته على سطح المـاء.

. المـاء ← «سيد البهجة وسر التماهي»[1] هو **«أمل الحياة ووجودها، بل هو الخلق»**[2] فلا وجود ولا حياة خارج طقس الماء.

وحالات الماء إمّا خصب أو جذب كما حالات الذات إما فرح أو حزن، لذا يأخذ الماء في الإبداع الشكيلي حالات مماثلة لتحولات الذات، وما يؤكد إمكانية إحالة مفردة الماء إلى الذات، هو العنوان الداخلي "**مقام المحبة**":.



«**الشاعر لذلك كيميائي الواقع**»[3]، إذ يغامر بالغوص في المختلف والمدهش، وذاك ما تفيض به الجملة الشعرية، داخل متاهة الكلمة، هو ذا نحن في عالم شكيل «**عالم (غريب) عجيب، أقل ما يقال فيه، إن كل قطعة منه عالم قائم بذاته، عالم حرّ لا فوضوي، متعدد لا واحدي، عصي على التأطير والتحديد**»[4] يجيب

---

1 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 128.

2 - عبد الرحمن تبرماسين: الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، ص7.

3 - أدونيس: زمن الشعر، ص 96.

4 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة -انسي الحاج أنموذجا، ص276.

« بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعاً، إنها لغة ممعنة في المجازية، تبلغ أحياناً درجة من الشذوذ وشذوذها إن جازلنا وصفها هكذا هو الذي يكسبها روحنة وأسلوبًا من نوع خاص»[1].

إذن، فتحولات فاجعة الماء، وثيقة على أزمة الوطن «**تومض بالكثير من مفردات الدم والموت، لأنها كتبت في خضم تلك التحولات المأسوية التي كادت تعصف بالجزائر ومنجزاتها»**[2]. ورمزاً جماليًا يقول ويهجس ويؤثث القصيدة «**بهموم الذات وتصدعات الأنا وإنكساراتها في حالة من الذعر والخوف والفرح...»**[3].

ومع نموذج آخر يقول الشاعر:

يخرج الطفل "نوفمبروت"
يبدع المدن الجديدة،
يشرع للماء باباً من فتون،
ويجيء الوطن المرتجى:
سماء صافية
نبع ماء من حليب[4].

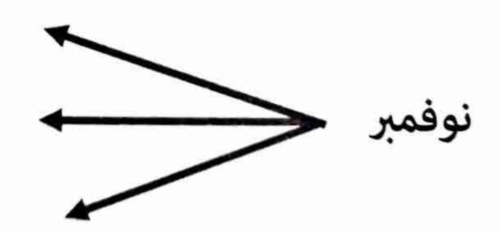
يبدو انسراب الكلام الشعري في سياق القصيدة، قائما على التعتيم، ذلك أنّ الصور المتصلة بأحشاء المعنى طافحةً بالقتامة، تغرق الكلام في تلاوين التجربة، وتجنح به نحو الخلق الشعري الباهر.

---

1 - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 10.
2 - عبد الرحمن نبرماسين: الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، ص5.
3 - عبد الحميد شكيل: اللغة في نصوصي هي صاحبة الجلالة، صوت الأحرار، ع 3105، 8 ماي 2008، ص 14.
4 - عبد الحميد شكيل: مرايا الماء، مقام بونة، ص 37.

ولئن كانت علائق النص الشكيلي ممثلة بحركة إيماءاته، فإنها تطل علينا من داخل البنية، للتعرف على حقيقة المعاناة في كونها تجربة إنسانية مجسدة في سياق شعري مميز، والحق أن "**نوفمبروت**" إحالة صارخة على أبعاد دلالية يمتزج فيها بدء الولادة، الجهاد، الأمان، وهو ما يليق بحقيقة نوفمبر بإعتباره لحناً تمرّس بالجهاد.

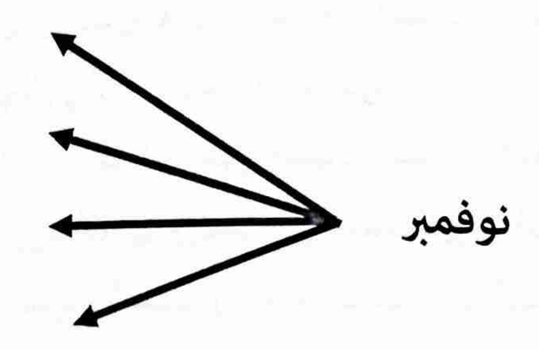
لا يكتفي الشاعر بتداعيات الكلمة، بل يعززها بالكثافة والحركة، ليجعل من نوفمبر مرتكزاً للتجذر والديمومة، وهذا ما يفسره الحضور الملتهب للمفردة في ثنايا النص كدلالة على القوة والإصرار، حتى أنها جاءت بصيغة المبالغة بمعنى القدرة، السلطة والعظمة على غرار المصدر **جبروت**، لتغذي نار الذاكرة ولتحرض عقل المتلقي وتهيء أفقه لإحتمالات عديدة تفجرها المفردة، فيما تدعو إليه وتبشر به. ولا يتم ذلك إلاّ عن طريق «**التعشيق بين الدال والمدلول**»[1].



إنّ النص الشكيلي يردد ثيمة الوطن للإشارة إلى مسألة الهوية والإنتماء وهذا ما تقوله اللغة ذات ما تقوله اللغة ذات الشجن المكثف في تعاملها مع الواقع: " **ويجيء الوطن المرتجى**" ليتصاعد النص إلى مدى فسيح من العمق على مستوى الجملة

1 - عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، القدامة وتحليل النص، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص 297.

الشعرية، منذ لحظة التأريخ لبداية إسترجاع الوطن -بتعبير عبد الحفيظ جلولي.



لا مناص أمام الإمتياز الشعري للكلمات، أن تبقى في حوار مستمر مع النص المنصهر، المثير لمجالات دلالية، عصية ومتمردة، يحاول الشاعر «**ترويض شراستها، وفي محاولته ذاك يكون أشبه بمن يطلق رصاصات، قد تصيب هدفها أو لا تصيب**»[1].

3.1- أسطرة المكان:

إكتسب التعلق القوي بالمكان -شعراً- بعدًا فنيا، توحدت معه مشاعر الإسقاط النفسي، ليصبح تعبيراً عن الوطن الجنة والمآل، بل هو «**لحظة الصفاء الوحيدة**»[2] التي تتناغم في تحولات متواشجة مع مجرى الحياة.

يقول عبد الحميد شكيل:

على مرمى حجر،
من فضيات المرايا،
وهفهفات الزّهر،
لمحتُ الرّيح يفك أزرار سُترته،

---

1 - رجاء عيد: لغة الشعر، ص 176.

2 - اليامين بن تومي: منظورات المخاتلة: شبكة المكرور الصوفي، ضمن مجلة، عمان، ع155، الأردن، آيار 2008، ص 75.

ويغنّي: شاهراً رُمحه،[1]

تتأتى شعرية المقطع على غير المتوقع، حيث يهجس بالحديث عن فضاءات المكان وتضارب هندساته واستثمار عناصر الطبيعة في تجسيد آفاق تبهج الروح وتخصب الذاكرة.

وعند هذا المستوى، ينزاح المكان عن إستخدامه المألوف في النص الشكيلي إلى ظلال من الإيحاءات والخوارق «**فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له، تصبح إستشارة بسياقات مختلفة**»[2].

حينذاك، تستوي جملة "**لمحت الريح يفك أزرار سترته**" في فضاء غير عاد، يُغرق الألفاظ في زهو المكان، لحظة النبش في أنطولوجيا الذاَت، هذه العبارة لم تحلنا إلاّ على الدلالة الحافة، حيث إنّ "**الريح**" و"**يفك**" و "**أزرار سترته**" أوقفت التتابع الدلالي، إذ تحتمل من خلال المعنى، إمكانية الإحالة إلى الآخر / الإنسان بديل "**يفك أزرار سترته**".

الأمر الذي يمنح للقارئ ملاذاً جمالياً ودلالياً، ضمن أنسنة المكان في فضاء أسطوري، معنى ذلك أنّ «**القصيدة سفر في الأسطورة... تلك هي الغواية التي تبدأ في أحضانها غواية الكتابة**»[3].

ونقرأ قول الشاعر أيضًا:

وجئت المدينة تسعى،
كنتُ مبتهجاً، مستيفظاً بنشوة هذا الصباح المضيء!
ممتطياً شهوة الماء، الزنجبيل المحايث،[4]

---

1 - عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، ص 28.

2 - كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، ص 34.

3 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 99.

4 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 133.

« هناك دائماً نوع من المتعة التي قد تكون شبقية... في العثور على جملة جميلة»[1] وتأسيساً على ذلك، لا يمكن إغفال الإبداعية الشكيلية، حيث تؤسس لإنفتاح المدينة على عالم التأويلات في برزخ الشعر، فينتج عن ذلك، الإنفلات من الراهن والتعلق بتناص جميلٍ، هادئٍ مع المعطى القرآني: قال الله تعالى: **«وجَاءَ مِنْ أَقْصَا المَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا المُرْسَلِينَ»**[2] وهي إشَارة للحب، الخيرِ والسلام الذي جاء به الرجل للمدينة.

ويواصل الشاعر:

رغوة الشجر الذي غادرِ خضرته،
واستطاب المكوث الرخي في الشرفات، التي علقت
وجدك مجمرةً،
واستطالت في عراجين المدى،
قبرة في فيوضات الكلام،[3]

وإنطلاقاً من تمعن الجملة الأولى، تتجلى لحظة إتصال أسطورية، حيث الشجر يغادر خضرته، بمعنى غياب الشجر (الشكل) وبقاء الإخضرار (الروح) لذلك لم تتوقف الجملة الشعرية عند حصرية هذا المعنى، بل :استطاب المكوث الرخي في الشرفات".

إذ يتوحد الشاعر مع المكان، ليصور مظاهر الزهو ويعبر عن لحظة إنخراطه، حين يغترف من الفعل "إستطاب" معنى الإستقرار، وفق لعبة سيميوطيقية تمارسها التقاطيع الهندسية: الشرفات، عراجين المدى، فيوضات الكلام،... ليندرج المكان ضمن فضاء

---

1 - روجيه بول دورا: إعترافات ميشال فوكو، تر: محمد ميلاد، ضمن مجلة الحياة الثقافية، ع160، س 29، ديسمبر 2004، ص101.

2 - سورة ياسين، الآية 20.

3 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 133.

التشكل الصوفي الذي يكسر علائق القصيدة ويضيف إليها حرائق جديدة.

كثيرا ما تتلبس الكتابة الشعرية الشكيلية رداءً صوفيًا تُحيلنا عليه تخوم المقول الشعري، بإعتبار ما تمنحه للأمكنة من قدَسية «**تثقل فيها الإشارات وتتمطط على جسدها العبارات**»[1]، ومن الضروري إختبار جدوى التحول في الكتابة حين «**يتصل النص بنوع من اللذة الشبقية**»[2] مع تحولات فاجعة الماء.

إذ ينكشف البعد الصوفي للعنوان، منذ الوهلة الأولى، فتجارب الصوفي مليئة بالأسرار والتحولات وحياته رحلة فيها من مقام إلى مقام، حتى يبلغ مقام الفناء والبقاء، ومن الطبيعي أن تمارس لغته لعبة التحول والإنفصال.

من هنا اقتربت كلمة (**تحولات**) في العنوان بالتحول والانتقال، السفر والهجرة بما هي ممارسة صوفية، جسدت شوق العارفين إلى السفر الذي لم يرتبط لديهم بجغرافية ما. تصاعديا / نزولياً.

التحولات ⟸ **التحول/ الإنتقال/ الهجرة....**

إنه عالم عبد الحميد شكيل، الذي ينفتح على إمتدادات الوهج الصوفي الراقص: يراوغ اللغة، يُغيب المعنى، يتوسل الرمز والأسطورة، وهذا ما يثير قلق القارئ وإدهاشه بين «**الخروج من التيه**»[3] أو التوغل الواعي في مناخاته.

---

1 - اليامين بن تومي: منظورات المخاتلة، ص 75.

2 - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1417 ه، 1997، ص 156.

3 - صلاح حسن رشيد: الدكتور حمودة يرسي معالم نظرية نقدية عربية، ضمن مجلة الجسور، ع9، شركة النجوم للصحافة والنشر، جدة، ربيع الأول 1425 ه، مايو 2004، ص 68.

2- التوتر: الفجوة الدلالية:

تعد مقولة التوتر، من أبرز المقولات التي تتميز بها لغة النص في القصيدة الحديثة، حيث تقحم اللغة في مدار اللامعلن والمفارقات الوجودية والجمالية كانخراط في دائرة المختلف وسفرٍ في أدغالٍ لا ساحل لها.

وهي تدشن إلى جانب ذلك شفافيات وتماهيات مبتكرة، تلبس الأشياء في الأشياء مما يؤهّل القصيدة من الدخول إلى حرم الفجائية والدهشة، هذا السعي يعمق «**التواصل بين الأطراف التي تتحرك داخل إطارها وعلى خلق يقظة تامة لديها**»[1] وما يترجم هذه الآلية هو طبيعة التشكيل، وطبيعة العلاقة التي تحكم مسار العناصر داخل البنية وفي هذا السياق، تعلن القصيدة عن برنامج شعري جديد، هندسته عبقرية اللغة، ويمهد تالياً «**لظهور تعددية دلالية غير مستقرة، تتحرك في فضاء النص مكونة فيه حركات متميزة، تعمق حس التوقع عند المتلقي وتعمل على خلق عنصر الدهشة لديه**»[2].

مما يؤثل نصاً حداثياً يحاور المخيلة وينسخ من التأليف، ليحتضن «**اللهب الذي يختزن الطاقة المغيرة**»[3] حين ينشأ «**من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو السنن في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين**»[4].

ولعل هذا ما ذهب إليه كمال أبو ديب في حديثه عن الفجوة: مسافة التوتر في النص، إذ «**تراءى له أنه يمتلك توتراً**

---

1 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 96.

2 - نفسه، الصفحة نفسها.

3 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 90.

4 - عمر لاكان: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2001، ص176.

داخلياً، **ويحفل بالمفارقات الضدية والجمع بين المتنافرات والمفاجآت التركيبية وإذن يخلق مسافات للتوتر تؤهله لإكتساب طبيعته الشعرية المميزة»**[1]. ولهذا يغدو حديثه صياغة جديدة لبؤرة إنفعالية تهز كيان المتلقي وتصدمه بما تحمله من شحنة توترية «**يقوم أساسها على محورين: محور الذات الشاعرة المتأثرة ومحور الموضوع»**[2] .

كما يوضح المخطط.

محور الذات

1- ———————— - - -◄ **علاقة توافق وإنسجام**

محور الموضوع

2- **محور الذات**

◄- - - ↕ **علاقة تنافر وخصام**

محور الموضوع

إنّ هذا المفهوم الجديد، بات عليه أن يمهد لظهور تعددية دلالية غير مستقرة تعمق حسّ توقع القارئ الغائص في ثنايا البحث عن المعنى، ومهمة الشاعر «**إخراج اللغة من عمقها لتساير عصرها**»[3]، ولكنه في الوقت نفسه «**يدخلها في بنى جديدة، تكتسب فيها دوراً وفاعلية ودلالات جديدة**»[4].

---

1 - يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص 124-125.

2 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 96.

3 - بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية، ص 134.

4 - كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1991، ص32.

إنّ ما يطرحه كمال أبو ديب وفق مراسيم الولاء للشعرية هو التواشج بين الإنسان والعالم، في سياق حديثه عن الفجوة، إذ يقول: «**الفجوة ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم، مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير (...) رؤيا ترى بين الإنسان والعالم تواشجًا عميقًا متبادلاً**»[1].

وفي هذا السياق يصبح التوتر وظيفة جمالية، تغتني بها لعبة التقاطعات التي تكونت منها بنية النص، ولا يتأتي هذا إلاّ من علاقات التضاد والإضطراب في مفاهيم الصيغ، ومن ثمّ كان مآل الشعرية المعاصرة هو تعميق دلالات النص وتحريك مكامن الشعور عند الشاعر والمتلقي.

1.2- برزخية المعنى:

يقول عبد الحميد شكيل:

كان يأتيني كل صباح،
مفجوعاً بالفجر والعتمات،
ممهوراً بصهد الماء[2]،

تقف هذه المقطوعة الشعرية، شاهداً على ركضٍ إنحرافيٍ عن النسج الكلامي المعهود، في التعامل مع اللغة، وعند هذا المستوى تخرج الكلمات عن حدودها إذ «**كل لفظ يحمل ظلالا وارفة بعضها من قبيل المعاني والأفكار وبعضها من قبيل الإثارة والإدهاش**»[3]، فمن الطبيعي أن يستمر الوعي في التعاطي الفني مع إنفعالات الذات المتضاربة، وفق لعبة سيميوطيقية تنطلق من حالة

1 - نفسه، الصفحة نفسها.
2 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 76.
3 - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 35.

الجرح إلى كمونها في «**نصبٍ تذكاري**»[1] لغوي لنقرأ: مفجوعاً بالفجر والعتمات.

الملاحظ إبتداءَ، أنّ إقتران (الفجيعة) (بالفجر)، وكون (الفجر) سببها من الفلتات الشعرية النادرة التي تنفلت من الإستعمال اللغوي المألوف خلافاً للعادة. حيث نقرأ "الفجر" في هذه الوحدة الشعرية، بالمعنى المضاد لدلالته، في كونه سبب الفجيعة، هذا ما أحدث توتراً في المعنى وخلخلة دلالية، بمعنى أنّه «**يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحاً، وأنه لا يقدم يقيناً**»[2].

في حين لو إنتقلنا إلى قوله:

الصباحات المفجوعة بالعتمة[3]. كان الأمر عادياً ومألوفاً.

كما أنّ التوحد / الجمع بين (**الفجر**) و (**العتمة**)، بعطف الثانية على الأولى يهيئ الطقوس التي تليق بالتوتر الدلالي، ومدّ قنوات الحوار بين الحقلين، إذ تتقابل الثنائية الضدية بين الفجر والعتمة، وتتحرك العلائق المضادة، وتتداخل دلالاتها، وتتكثف في حركتها مضامين مستحدثة لتشكل الدلالة الأخيرة.

هذه المتعة الشعرية تنساح على فضاء النص في دروب المتاهة لبناء حركية الصورة إنطلاقا من تشكيلات تضادية حيث «**المجهول والممنوع يتآلفان**»[4]. ونتمثل هذا التحول بالرسم التالي:

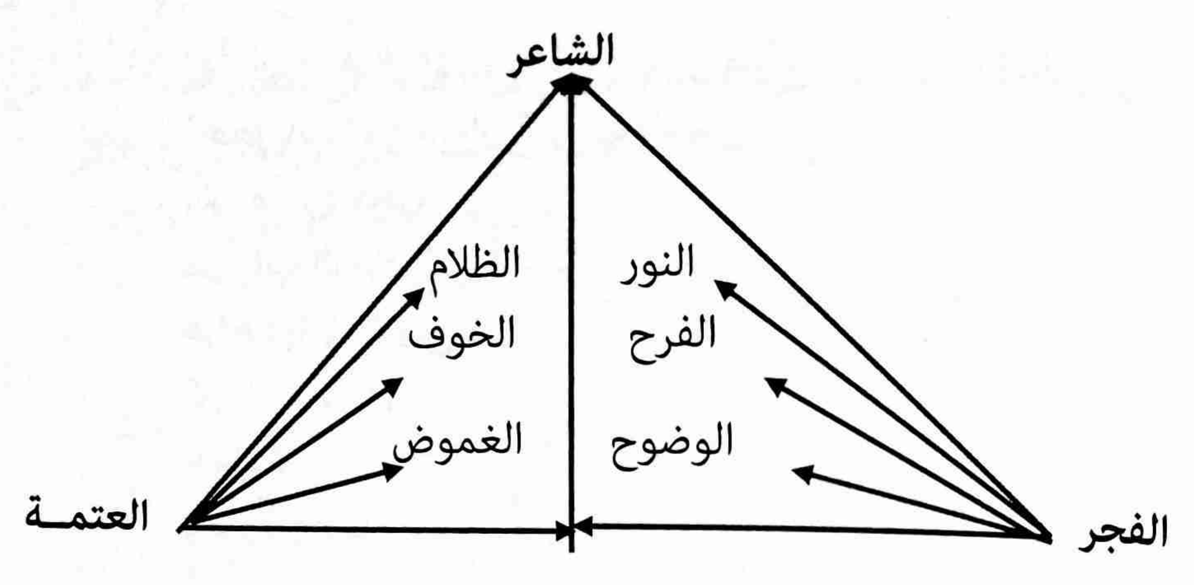
---

1 - عبد الجليل مرتاض: اللغة والتوصل -إقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي، دار هومة، الجزائر، 2003، ص 20.

2 - أدونيس: الشعرية العربية، ص 73

3 - عبد الحميد شكيل: غوايات الجمر والياقوت، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2005، ص 79.

4 - اليامين بن تومي: منظورات المخاتلة، ص 78.



بعد هذا السفر في دلالية الوحدة -الثنائية الضدية- التي تلاحمت فيما بينها فإنها تفرض -في الغالب- عالماً نقيضاً داخل النسيج اللغوي هو **العتمة** / الحضور القوي بإعتبار أنّ الصيغ اللاحقة له تهدف إلى تطويع العتمة لرغبة الشاعر.

هذا التلاعب الدلالي -أساس الإنجاز الشعري عند شكيل- الحامل لدلالة المباغتة ربما يحيلنا على حالة الشاعر المضطربة التي لم تعد تقيم حدوداً فاصلة لأسباب الفاجعة، إنه إدهاش تؤسسه آفاق شعرية مغايرة للممارسة الكتابية، على نحوٍ «قد يطوّح بها في متاهات التلغيز والإبهام الدلالي»[1]، فيميل المقول الشكيلي إلى مناخ مرهف «**يشحذ أحاسيسنا الخفية، وتغوص قرون إستشعارنا في أعماق تجهلها أحاسيسنا العادية**»[2] حسب مبدأ -كوكتو..

2.2- اضطراب الدلالة:

النص «**كون مفتوح بإمكان المؤول أن يكشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية**»[3] حيث تصبح الكلمة قادرة على أن تعبر «عن فعالية الروح وحاجاتها أي تصبح لعبة الكلمات بما فيها من

---

1 - أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2004، ص 9.

2 - سوزان برنار: قصيدة النثر، ج2، ص 478.

3 - إمبرتوإيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تروتق: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص42.

إيحاءات»[1]. فمن خلال المقطع الموالي تتبين ملامح الاضطراب الدلالي في قصيدة "**حجريات**" من ديوان "**مراتب العشق**":

على مرمى حجر،
من باب الحياة التي أوغلت
عراجينها في الأريج:
كل شيء تبدى:
جميـــلا
وحلواً، وغضاً
ثم انتحر!![2]

مع شكيل ندرك يقيناً أنّ اللغة تتحدى، تستعصي وتتمنّع، لا تفسح المجال لتثبيت النظر في شجيتها وعتمتها باعتبار الشعر «**دخولاً في نهر التحول ومشاركة في طقس الخلق**»[3] وهذا ما تثبته مقولة بودلير الشهيرة «**الجميل غريبٌ دائماً**»[4].

فمن خلال قراءة المقطوعة الشعرية، نلج إنتعاشاً في الأفق ونتوغل في أعماق الشخصية الشعرية، لنسج علامات النص ولتأكيد البنية الدلالية التي تتبرعم على جسد النص، لذا تزداد جرعة التوتر بصورة التضاد في تسيج الحركة الواحدة مع فجيعة الإنتحار «**ليؤكد الشاعر إمتلاكه شعوراً إستثنائياً، مفارقاً للإعتيادي من الأحاسيس، يحتاج كذات ماكثة بين المفردات والصور إلى طاقة لغوية قصوى تنم عن وعي شعري متجاوز**»[5].

---

1 - إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الشرق، عمان، الأردن، 2000) ص 13.

2 - عبد الحميد شكيل: مراتب العشق مقام سيوان، ط1، مطبعة المعارف، الجزائر، 2004، ص 54.

3 - محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص 75.

4 - إبراهيم السامرائي: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002، ص 21.

5 - محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 109.

فـ(**جميلاً، حلواً، غضاً والأريج...**) تحيلنا إلى أبعاد حملت في دينامية وهجها صوراً متداعية لحالات الذات من فرح وسرور. لكن تتفـاعل في بناء البرامج القرائية حيرة تتوالد داخلياً وتتوالى إختزالات لغوية تكتنز دلالة الكلمة وتفارق واحدية الدلالة.

ثم انتـحر!!

لقد أحدث السطر الأخير من المقطع فجيعة، توتراً، صنعته لغة الشاعر لكنها «**تصير تتحكم فيه فتتحدثه بدلاً من أن يتحدث بها واقعاً جديداً وغن كان وهمياً**»[1] هذا يقودنا إلى مفارقة دلالية، يفرضها التساؤل: ما بال الأشياء الجميلة تنتحر؟ إنه مشهد يفاجئ القارئ ويقوده إلى وطن القصيدة، بل يستدرجه إلى إفتراض واقع مهدد للكيان والكينونة من قسوة وشظف وقهرٍ وعنف، لا يقاومه ضعف ولاحساسية ولاكريستالية الحياة الجميلة، فلا تجد بُداً من الانتحار.

3.2- دلالية الضد:

نقرأ هذا المقطع من ديوان تحولات فاجعة الماء:

كان يأتيني كل صباح..
يومض كالبرق،
ثم يخبو في منحدر الردهات،[2]

للوقوف على حقيقة الهلامية اللغوية، فإنه يحمل بنا تسليط الضوء على نسقية المشروع الشعري، في محاولاته تجاوز اللعب المجاني والمهارة السيركية حين تفتح آفاق التخييل وتطلق أشرعة عالم التواصل النصي.

ها هنا تدعونا الوحدة الشعرية إلى حياة متألقة للدلالة، تُكثف الإيحاء وتُبدي الحيرة، القلق والتوتر حين تبلغ ذُراها،

---

1 - علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص 279.

2 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 72.

فتفكيكها يقود إلى إعتبار (يومض) منفصلة عن (يخبو) و (البرق) منفصلة عن (الردهات)، ومن ثم يشكلان حقلين ذو طبيعتين مختلفتين:

يومض (النور) / يخبو (الظلام)

البرق (علو) / الردهات (إنخفاض)

في الحركة النصية، نلمس تعميقا لمفهوم الحزن الذي تبلور من العناصر الواقعة في سياقه، ليبدأ التوتر في النص بالتنامي، عند ما يعاين لنا موقع الشاعر من محيطه وعلاقة التضاد التي تحكم صلته بهذا الواقع، حيث يجهد الشاعر اللغة، ويبيح كل المحرمات، ليشكل هاجسه وفق الرؤية التعبيرية في حقل يجمع بين الفرح والحزن:

يومض (النور)   يخبو (الظلام)

\+   **= الفرح + الحزن.**

البرق (العلو)   الردهات (إنخفاض)

↓

حالة التوحد

والتوتر ينشأ هنا، من الثنائيات التي حكمت حركية النص بمستوياته المتعددة، وهي التي أفضت إلى تحييز الوحدة الشعرية والإرتقاء بها إلى مستوى التكثيف، وطبيعي أن «**تكُف هنا عن كونها لغة إبانة وإيضاح، لتتحول إلى رموز تلقي بإيحاءات متشبعة ومختلفة**»[1]، فمن الواضح أنّ الجمع بين الأضداد يخلق حالات الإضطراب والقلق والحيرة، حيث يقول د. عثمان حشلاف: «إنّ

1 - محمد بونجمة: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، الدلالة الصوتية والصرفية، مطبعة الكرامة، 2001، ص 42.

أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد هو الصراع والتجاذب والتوتر الناتج من تناطح كتلتين أو نزعتين في الإنسانية»[1].

هكذا، تكون العلاقة بين: إنفعالٍ، شد وتوترٍ لحظة التفاعل مع الفجائعية وهذا ما تشير له (يومض) / (يخبو) و (البرق) / (الردهات) وهي تتناقض في المعطيات التي يطرحها التشكيل، ضمن هذا النسج العبقري للغة، تفجر مسافة التوتر «**من بنية النص اللغوية ومن الرؤى والمواقف التي يجسدها النص لعلاقة الفنان بالعالم»**[2].

لا مراء، إذن أن تسري الفجيعة على فضاء النص كدلالة قوية، تتحول إلى «**كينونة خاصة تطل بنا على مطلات جديدة تؤدي إلى خصوبة العلاقات اللغوية»**[3] المراد طرحها إبداعياً، ليشتق الشاعر الحزن من الثنائية الضدية ويدمجها في سحرية إبداعه كما «**يمنحه هذه الحركة الشهية التي تبقيه في حالة إرجاءٍ دائمٍ»**[4].

كما يتجلى التوتر في الجملة / العنوان التالي:

يقين المتاهــةِ

هنا تكمن صعوبة الإشتغال على لغة شكيل، فهو عمل يفترض العيش في رحم الصورة ومراقصة الكلمات كل ليلة وهي تتعاند وتتعانق راسمة في كل لحظة مشهد الإيحاء البعيد.

ونعرف أن العنوان «**بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود فإنّ العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات**

---

1 - عبد الحفيظ بن جلولي: شاعرية الذات، ص 68.

2 - محمد العيد محمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 198.

3 - محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس 2004، ص 360.

4 - محمد علي مقلد: الشعر والصراع الأيديولوجي، ط1، دار الآداب، بيروت، 1996، ص 88.

النص...»[1]، ولا تغدو العنونة -هنا- أن تكون تجميعاً مكثفاً لدلالات النص، وإضاءة غامضة لتشابك ممراته إذ لا يخلو "**يقين المتاهة**" من أبعاد دلالية ووظائف سيميائية تنطلق من ثنايا النسيج النصي وتشظياته، لتصب في فجوات الغموض والإلغاز والقلق.

فيطالعنا العنوان بمركب إضافة يتكون من حقلين دلاليين:

الحقل الدلالي الأول ⟵ اليقين ⟵ (الإستقرار)
الحقل الدلالي الثاني ⟵ المتاهة ⟵ (الفوضى)

ورغم عوامل التنافر الدلالي، فإن الإضافة تمزج بين الدلالتين، وتكرس التحامهما فتذوبان في التعريف الذي يشملهما، الأمر الذي يثير شهوة القارئ للإقبال على جسد النص لتفكيكه واستنطاق معانيه وفض مغاليقه، حين يقف على الفوضى التركيبية والمعاني الإيحائية، المتراوحة بين التقارب والتباعد، باعتبار الحد الفاصل بؤرة إستراتيجية، تصر على تنامي السؤال عند الإشتغال على الأنساق الدلالية. وهنا تضيف هذه الآفاق « **وتراً فضياً إلى قيثارة اللغة**»[2].

وعلى هذا النحو يؤول العنوان إلى حالة الذات وتحولاتها، إذ تتراشح الرموز وتتفاعل للإلحاح على أن هناك يقين ما في فضاء المتاهة، تتحول بموجبه المتاهة إلى يقين.

ولعل الوقوف على عتبة الإضافة التي تنتظم في النص، تتيح رسم خطوط متضاربة على العنوان، مما يسمح بتواشج الدلالة:

أولهما: عنوان الشاعر (الذي تخيره) ⟵ يقين المتاهة.
ثانيهما: عنوان القارئ (الذي إستخلصه) ⟵ متاهة اليقين.

---

1 - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ضمن مجلة عالم الفكر، م25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 104.

2 - لطفي عبد البديع: الشعر واللغة، ط1، دار نونار، القاهرة، 1997، ص 93.

هكذا ينفتح العنوان على مستوى كثيف الدلالة والتركيب، القلق والتوتر، الأمر الذي يحتاج على تعمقٍ في البيان وتوسع في التحليل.

3- الشفوية:

الشفوية... هذا المقترح الجمالي، الذي يمنح لقصيدة النثر طقسها المميز، هي الأفق الذي يتبنى الشاعر -بموجبه- علياء مقوله «**ذلك أنّ قدرة الشاعر على إعطاء بعض من ذاته** ودمجها بلغة المجتمع، يسمح لها أن تخرج في النهاية ذات نكهة عذبة، ألصق ما تكون بمشاعره التي **هي في الأصل جزء من مشاعرهم**»[1].

ولأنّ الواقع يعاني «**شرخ الزلزلة**»[2] و «**حزن المسغبة**»[3]، فإنه يتعين على الشاعر الدخول إلى أصقاع الكتابة، في الوقت ذاته «**تدخل القصيدة دم الناس وتبدأ بالتوالد والتناسخ**»[4]، التخليص الواقع من براثن القلق الذي يكتنف إنسان عصرنا الحالي، وهذا ما يبتغيه الشاعر: بهجة المعنى وشحنه بسيمياء الصيغ.

لنتفق إذاً، مع جاكبسون حينما يقول: «**أنّ الألم وحده هو أم الشعر الحقيقي**»[5]، هنا ترحل بنا العبارة إلى الخلاص في ساحات اللغة الملأى بالأسئلة، ومن ثم فإنّ «**وظيفة الشعر هي تحويل العالم إلى كلمات، فالشعر يمتلك الواقع، إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا**»[6]- بتعبير الشاعر الالماني هولدرين- إذ تحمل

---

1 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 113.

2 - عبد الحميد شكيل: مراثي الماء، ص 35.

3 - نفسه، ص 113.

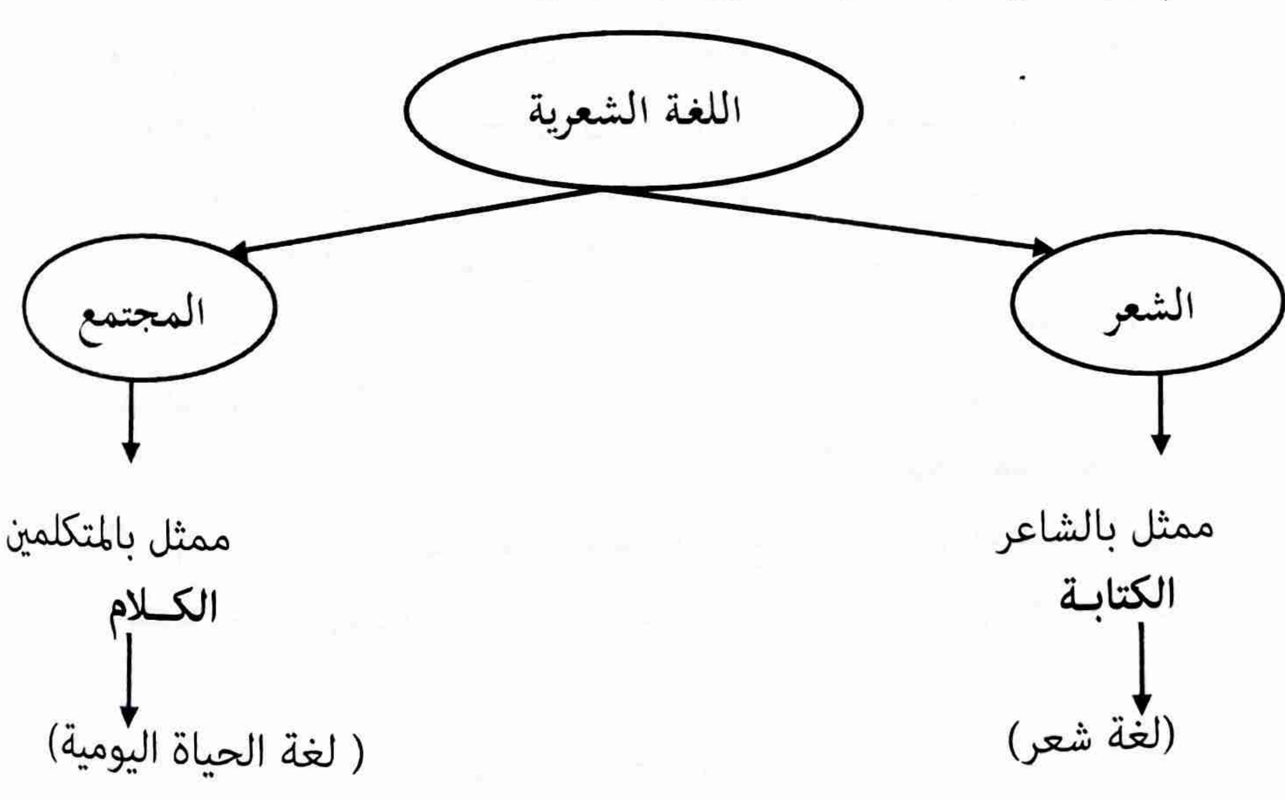
4 - جوزيف الخوري: نزار قباني، ثورة وحرية، ج6، ط2، دار نوبليس، بيروت، لبنان، 2005، ص 52.

5 - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي، مبارك حنون،ط1، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، 1988، ص 15.

6 - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 59.

المقولة على جسدها آثار علاقة عضوية بين الشعر والمجتمع، كأحد التفاعلات الديناميكية البارزة في الخطاب الشعري، في محاولة لبناء معمار النص، إقتناص الكون والقبض على حركة اللغة، ويبدو أنّ«**الكتابة تعتمد الكلام بإعتباره المخزون اللغوي غير المنفصل عن أساسه الإجتماعي العام**»[1] كي « **تستعيد حريتها، تؤكد حضورها، وتعيد بناء المكان وفق قانونها وتملأ البياض بنسق خطي يخترق اللغة المستكينة في مساحات متعددة**»[2]

الأمر الذي عمّق العلاقة بين **الكتابة** (لغة الشعر) و**الكلام** (لغة الحياة اليومية) وهي في ذلك كله تشحن التجربة الحياتية بلغتها الخاصة «**وبعفوية تشير إلى حنين أولئك الناس الذين فقدو بكارة الحياة ونضارتها العفوية والتلقائية**»[3].



1 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 113.
2 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، ص 238.
3 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 113.

كان هذا مطمح الشاعر، أعني الرحيل إلى ينابيع **اللغة** والحياة، وإفراغ أوجاع الذات وهيمانها في قالب شعري للوقوف أمام لغز الوجود، فتتوغل الفعالية الشعرية داخل التجربة الإنسانية لتعميق المشهدية الإبداعية، ولسبر أو جار الذات وحالاتها التي تدفع الشاعر إلى المضمار العام للحياة، على ذلك، فالشاعر «**يرسخ اللا مألوف في الوقت نفسه، يشوش المألوف، فينقذ الإنسان من الضياع في الوجود اليومي الزائف، ويحمل إليه صفة الوجود الأصيل**»[1] وهنا، يكمن السر في تشكل الشفوية في قصيدة النثر.

وهو ما يتجلى في النماذج الشعرية اللاحقة، الموغلة في أجواء غيبية يصعب القبض عليها:-

1.3- موضوعة الأنثى / تجاوز الكتابي.

يقول عبد الحميد شكيل:

تنقصني أنثى:
لألم شتات هذي القلوب
المحرومة من قوت المحبة
ونعيم اللقيا،[2]

النص حلم لا يتلاشى نوره، يُسقط الإعتام على المعنى، حلم قابل للتأويل، يسمح بالوقوف، كما يسَمح بالحركة، فلنبحث عن البنية الضمنية الممزقة الأوصال، عندما تتحول العتمة فيها إلى سرٍ يستدعي الذوبان في عمق الأشياء.

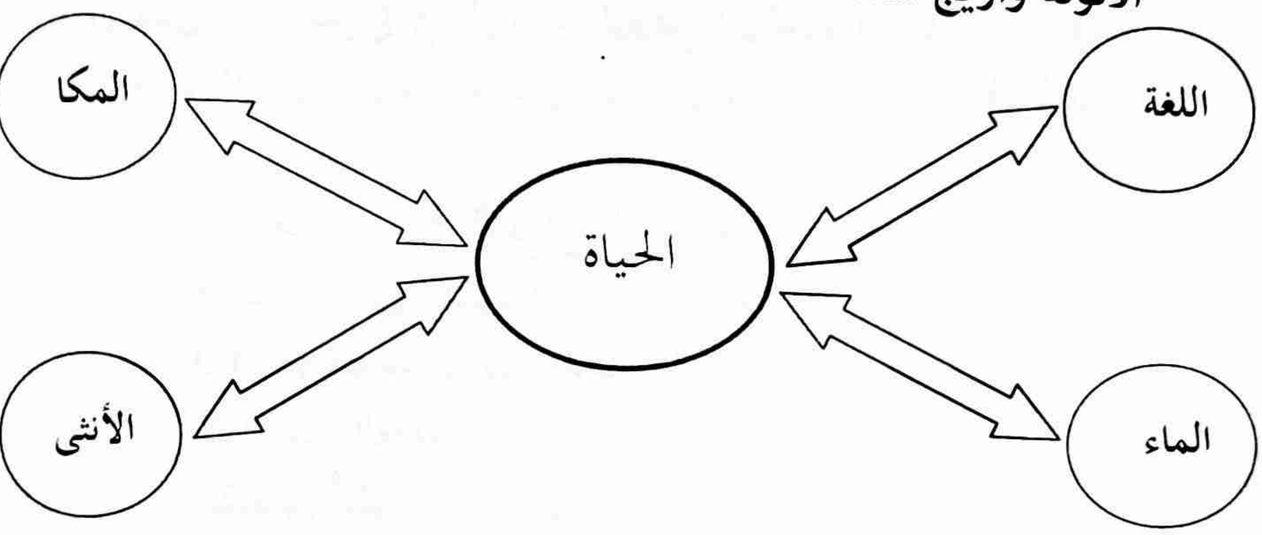
أصبح محور الوحدة الشعرية، يدور حول ترجمة الصورة بإعتبارها أنها آلية لمسرحة التجربة، وهي ترتج في صخب اللحظة

---

1 - نفسه، ص 131.
2 - عبد الحميد شكيل: كتاب الاحوال، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007، ص61.

وتحولاتها، إذ لابد من أنثى «**ليصير الوطن أكثر أمنا**»[1] و «**ليتم التوازن الأيكولوجي للغاية**»[2]، هنا يجرب الشاعر لمّ شتات القلوب من مدن الصمت والخواء «**المحرومة من قوت المحبة**»[3].

لهندسة العالم، تحرير اللغة وترطيب جفاف الحياة، لابد له من أنثى، أو بتعبير يوسف وغليسي: «**إذ قلما تخلو قصيدة من ملح الأنوثة وأريج شذاها**»[4]



ويسجل لنا الشاعر تفاصيل لواقعة اجتماعية، تضيء لنا واقعاً تتكثف داخله حالات الحرمان، مما يفيد في البحث عن الشريك / الأنيس / الأس الآخر الذي يكتب الشاعر «**من خلاله بؤس الذات وهيمانها وبوحها المحاصر، بكل هذه القطاعات والتشوهات والخيبات التي تقهر وهج الروح**»[5] وهي تبحث عن الفرح والخلاص وتهيئة الطريق للعبور بقوة وفاعلية.

---

1 - نفسه، ص 59.

2 - نفسه، ص 60.

3 - نفسه، ص 61.

4 - يوسف وغلسي: تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2003، ص19.

5 - عبد الرحمن تبرماسين: الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى لا يعول عليها، ص10.

ويستمر نص شكيل في تجلية دلالات الشفوية عبر جماليات خاصة:- تؤكد في كل مرة أنّ «**اللغة رداء الشعر**»[1].

2.3- مأساوية المشهد:-

يقول الشاعر عبد الحميد شكيل:

نشتهي أن نؤجج للريح شهوتها، وللماء براءته النادرة!!

وللوطن حلمه المشتت في متون الألسنة!

وللزمن بهاءه الملصق بتجاعيد الذاكرة،[2]

منذ البداية، تتحرك هذه الوحدة الشعرية، ضمن علاقات تصدّعت داخلها ملامح الجرح وسيمياء الدمار في تكريم طقوسي شعري، يعلن حضوره الفارد، من هنا تأتلف مفردة :نشتهي" مع غيرها من المفردات، لتشكل النزيف الشعوري المفجر لمعاناة المجتمع / الواقع، فجاء الفعل بصيغة المتكلم الجمع، ليتضمن ميلاً واضحاً لوجع الذات الشاعرة «**مركز الثقل الشعري**»[3] وجروحها وإنكساراتها، وهي نفسها متاعب الإنسان، كل إنسان يريد أن يتخلص من عذاباته التي إستوطنته وأرهقته ويعيد للحياة بعض صبوتها وألقها:

نشتهي ← وجع الذات / **الرغبة في الشيء** / **حركة النفس طلبَا للملائم** / **سلطة الموضــوع**

ربما كانت كلمة نشتهي أشمل من حيث إنفتاحها على حالات تعمل على تأكيد وضع

---

1 - رجاء عيد: البحث الأسلوبي – معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الأسكندرية، 1993.

2 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 10.

3 - صلاح فضل: شفرات النص، بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص 656.

ويبدو أنّ الفجيعة طاغية في مختلف كتابات شكيل الشعرية، عند قراءته للراهن وإستشرافه للوطن الآتي، راصداً بذلك الحركة العفوية الصادقة، لمشاهد الحياة اليومية ، لذا نجده «**يدخل أزقة المدينة وتعاريج الوطن**»[1] ليكشف عن شظف اليومي وقهره الناشب و «**يعكس في لحظة التكثيف الشعورية، سبب المأساة**»[2].

يضعنا النص مباشرةً في فضاء الرغبة المتقدة والحرمان والحزن، الذي يثيره الإنتظار والتمني والرغبة، إستجابة لتفرعات اللواحق الدلالية:

- **شهوة الريح**
- **براءة الماء**
- **حلم الوطن**
- **بهاء الزمن...**

هي توصيف دال على حالة الواقع والهموم التي يتعلق عليها المتن، وقد إستطاع الشاعر -بمستوى فني عالٍ- أن يوظف الحياة المزعومة بالحزن في كلام شعري يباغت المعلوم بقوة تتواشج لتحقيق الوصال البهي للحياة، وتستجيب للغة التي «**حددت طبيعة النص من كونه نصاً يميل بشفويته إلى الإجابة عن سر تشكله**»[3]

و «**حسن الإنصات الرفيع لحاجات وإنشغالات ومحن الآخرين**»[4].

1 - وليد بوعديلة: الشعر، تجريب البنية وفتوحات الرؤية، ص81.

2 - إبراهيم السامرائي: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، ص 72.

3 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 131.

4 - عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص 130.

تبعاً لذلك، يغدو النص الشكيلي، سفراً في رحاب الغياب **«لأنّ غيابه يعني تجدده وبدءه»**[1] الأمر الذي جعل القول رهين لنسق خاصٍ، كما أنّه **«إستجابة وجدانية لما في الواقع من دوافع ودواعٍ (...) تعبير عن ذوات النفوس»**[2].

3.3- جرح الذات / قلق الصورة:

يقول شكيل في قصيدة "**الكتابة على الشفاه المحترقة**" من ديوان قصائد متفاوتة الخطورة:

حين يظل الجرح: صرخة تكوي القلوب.
حين يرتسم الحب شارة في كل الدروب..
عندما الموت الأزرق يسري في نسغ الشجرة العظيمة
عندها: أكتب على أرصفة الشفاه المحترقة[3].

مرة أخرى، يجول الشاعر في مفاتن تسعى إلى فتح النص الشعري على آفاق مغايرة، وإرتداد فضاء نصي، يعلن عن تموج لا يهدأ عند كل أفق للإنتظار **«فبدلاً من أن يكتب الشاعر نصه باللغة، كتب اللغة بنصه، وبدلاً من أن ينقاد إلى اللغة، قاد اللغة إليه»**[4].

ولعل قراءة متأنية لهذه اللوحة الشعرية، يمكننا من الوقوف عند صور الإنفعال والثورة وتمزيق الأغشية الهشة للحياة الزائفة، وهنا يمكن ملاحظة أداته اللاقطة للمرئي وتسريده كتصويرات -كما هو الحال دائما في قصيدة النثر.

---

1 - لطفي اليوسفي: لحظة الكاشفة الشعرية، ص 303.

2 - عبد العزيز شرف: الأدب العربي ووجه العصر، ط1، دار الجيل، بيروت، 1414ه، 1993، ص 67.

3 - عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، ص 25.

4 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص153.

فاستجلاب الإنكسارات القائمة في الذاكرة:

الجرح - الصرخة - الموت - المحترقة - العقيمة...

يحيلنا على مشاعر البؤس والعدمية، لذلك لم يبق لنا من ملاذ سوى التحصن بقلاع اللغة، إذ «**إنّ كل تعبير باللغة يوحي بواقع هو حصيلة رؤيوية شعورية للواقع العياني**»[1].

لكن:

- . أي جرح يعانيه الشاعر هنا؟
- . ما سبب عذاباتـــه؟
- . عن أي فجيعة نقـــرأ؟

إنّ الشاعر يُصر على كتابة القصيدة الخطيرة، لحظة الرهبة والخوف، حين يمارس لذة كتابة البرزخ، فتتضاعف «**مأسوية الفعل الذي يعاين الجحيم، ويوغل في ظلماته ويحاول الفكاك من دون جدوى تجعل الحدث طاغياً على الذات**»[2]، ليكشف بكل جلاء عن تشوهات وخيبات تقهر الذات.

في

عمق هذا النص -منذ البدء- إشارات مكثفة لعذابات غير محددة، بغت ذروة الوعي المأساوي، لكنّ الشاعر ما فتئ ينحت حلمه بإصرار وعناد في محطات، تعلن إنطلاقها من (الذات / الشاعر) إلى (الآخر / الشرق وكل المغتربين) إذ يقول:

أكتب عن قضايا الإغتراب والشرق الممزق
وأسوح في خلايا الزمن الآيد المنطق؟؟[3]

ها هنا يتغلغل الشاعر داخل معاناتهم، ويعانق دروب إنسحاقاتهم، عبر مسافات الحلم، بكل آفاقه لأجل كتابة نص شعري

---

1 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 117.

2 - صلاح فضل: شفرات النص، ص 102.

3 - عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، ص 26.

ينبض بحاله وحالهم «**فالشعر إذا لم ينزل إلى أرض الشاعر وإذ لم يختلط بدم الناس ولحمهم وأعصابهم وأحزانهم، لا يكون شعراً**»[1].

لقد بات واضحاً الآن، أنّ الشعر يؤكد إمتيازه بفضل الخلق المثمر للغة وذلك بتحطيم النسق اللغوي وضبط هندسة الجملة والتاريخ لمعنى المغايرة، على هذا المستوى، يستوعب الشاعر لهب السؤال والبحث عن الجمال، عند « **ممارسة العنف اللغوي، إنطلاقاً من إنزياحات الكتابة وإنزلاقات المعنى وتحولها إلى معنى المعنى**»[2]، الأمر الذي يشجع القارئ على ملاحقة المضمرات وإقتناص المعنى.

---

1 - جوزيف الخوري طوق: نزار قباني، ثورة وحرية، ج10، ط1، دار نوبليس، بيروت، لبنان، 2005، ص 88.

2 - أحمد يوسف: سلطة اللغة ومركزية الخطاب الأحادي، مخبر الفلسفة وتاريخها النقد الحضاري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 12-13 ماي 2002، ص47.

الفصل الثالث

شعرية الإيقـــاع
لدى عبد الحميد شكيل

تُمهّد اللغة لمباهج دلالية وإيقاعية، تمجد اللحظة المتشظية وتتأبى الممانعة، الأمر الذي يقودنا إلى شظايا من الدلالات المتناثرة ذات الهاجس الحداثي الآسر، بكل ما يستنهض الإبداع من مرتكزات ومعايير، وللنص أن يستعين بهذه الديكورات الأثيثة لإبهاج الذائقة على النحو الذي يوافقه.

لقد بات من المؤكد، أنّ قصيدة النثر نتاجٌ لمغامرة الكتابة، حين يغدو النص الشعري شبكة من آثار الإختلاف، يرصد في دروب المتاهة تدميراً لكل ما هو مؤسساتي وكسراً للتشكيل الهندسي وإختراقا لمنظومات ثبات الذاكرة، وفي هذا السياق، تعيش الذات حالة الخلق الشعري، وفق ردود الفعل المختلفة من شدة أو ضعف.

ليتحول الإيقاع إلى سلطة شعرية تحتضن علاقات الواقع وتماوجات النفس (إنسجام / تنافر)، هذا من جانب، ومن جانب آخر يعتبر «**شكلاً دالياً**»[1] وشفرة جمالية تتجاوز القوالب الوزنية.

ولهذا السبب بالذات، خرجت القصيدة من خنادقِ الخليل، لتأكيد أحقية وجودها، بتشكيلٍ موسيقيٍ -أكثر غنى وتنوعاً- وتجسيداً لرؤيا شعرية، تساعد إنتقال الإيقاع إلى أفقٍ مغايرٍ. معنى

1 - عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، ص 20.

ذلك أنّ «**شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية بالضرورة، وإنما تجيء مما سماه طريقة النظم**»[1].

ولا شك أن تبشيراً كهذا يمنح القصيدة رقةً وإيحاءً، ينم عنهما التعشيق الدلالي الذي يجمع الحروف بالكلمات والصوت بالمعنى، حينذاك ندرك أهمية الإيقاع وارتباطه بالدلالة، في فضاء يبلغ منتهاه في التشكيل والصياغة اللغوية، وهنا تنهض مسألة الإيقاع الخاص في القصيدة النثرية المتجددة في كل لحظة.

«**وتنهض معها كل تلك الحمولة الدلالية التي يشحنها بها الشعر أولاً والنثر ثانياً، بكل ما ينطوي النثر عليه من وصفٍ وسردٍ وحوارٍ**»[2].

والإيقاع بهذه الصورة «**متنوع يتحلى في التجاوز والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتجاور الحروف وغيرها**»[3]، ولا شك أنّ هذا النمط من الإيقاع متنامٍ، داخلي، مرتبط بالنشاط النفسي، إنّه «**إيقاع الصورة والحالة والتعبير والوحدة الشعورية والتعبيرية المكثفة التي تسعى القصيدة إلى تصويرها والإحتفاظ بالمتلقي ونقل الصورة إلى مدركاته**»[4]، في حين يشير عبد الكريم حسن إلى «**الإيقاع الخفي**»[5] حين أعلن أنه الأقرب إلى روح القصيدة النثرية «**لا نسمعه لأنه ليس إصاتةً ولا نراه لأنه ليس مما يعرض للنظر**»[6].

---

1 - أدونيس: الثابت والمتحول - صدمة الحداثة، ط1، دار العودة، بيروت، 1984، ص 287.

2 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 218.

3 - بشير تاوريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 104.

4 - عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص 362.

5 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 218.

6 - نفسه، ص 274.

فغدت قصيدة النثر ثورة في الفكر الشعري، **وتجديداً في شكله** وإمتداداً لآلية تحطيم النسق وتفتيت المضمون، **وما يتمخض** عن ذلك من ناتجٍ دلالي ومعطى جمالي، وبحكم جنسها **الهجين** يمكننا مشاهدة «**فيديو كليب بالكلمات**»[1]، لعلّ هذا ما يشحذه التأمل في إيقاع النص -كما سنرى لاحقا-.

1- التناغم الشكلي:

تلقي قصيدة النثر بظلها العميق على مهارات الشاعر، ويتجلى هذا في التعلق الجحيمي بها، لكشف ما خفي من أبجديتها والوصول إلى مخدعها، والتحليق فوق آفاقها البكر، وحين نتتبع هذا الأمر، فإننا نجد آثاره واضحة التكامل الديناميكي للنص، وما يتضمنه من إيقاع «**لا يصل إلى من يُغلق عليه مسامه ويصل إلى كل من يريد الإصغاء إليه**»[2].

إنّ ذلك يعني حتماً، الإهتمام بالصيغ التعبيرية وموقعها و«**على الأشكال التي تأخذها وتتحول بها داخل مجال لغوي تحدده مساحة النص**»[3]، ويتضمن هذا المجال اللغوي أبعاداً إيقاعيةً، أسهمت في إظهارها محمولات المجال ذاته، على مستوى:

- شكل المفردة (حضور لغوي صرف)
- طبيعة هذا الحضور، وما يضاف له من تنويعات

تخص هندسة البنية.

إذ الإيقاع الملح هنا، من تشابك الدلالة والشكل والصوت بما ينسجم مع جو النص هو «**الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة، على طول المعطى اللغوي وخصوصاً منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبات**

---

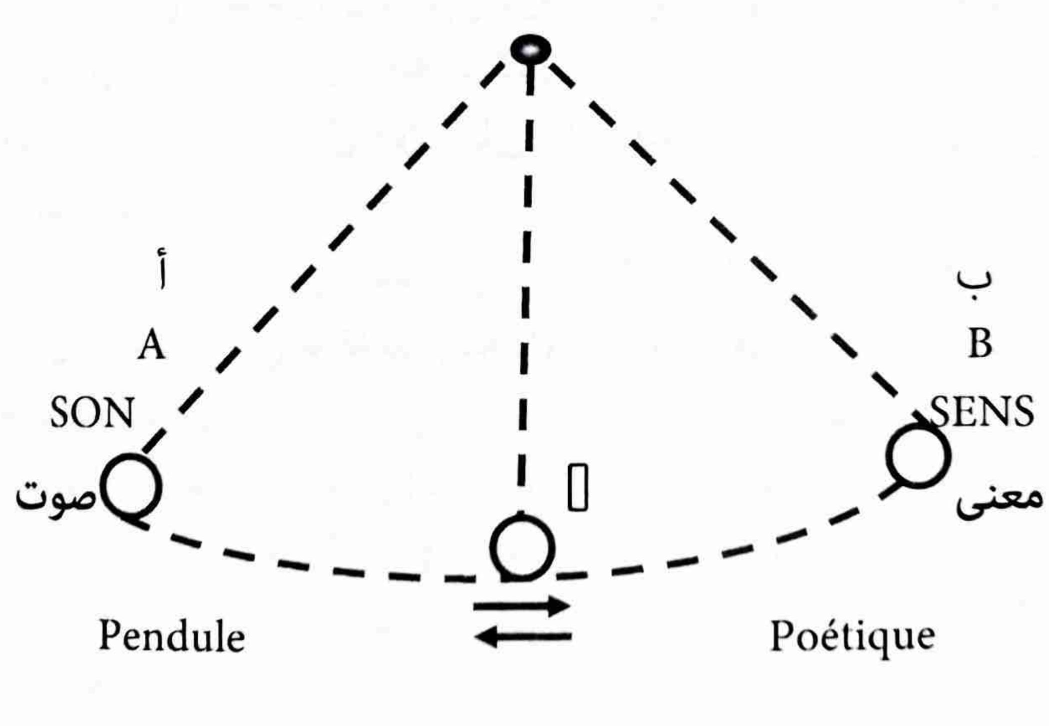
1 - عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص 376.

2 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 278.

3 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 245.

التركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعوراً بوجود إيقاع»[1] ، لذلك فإنّ دلالة القصيدة تظل داخل كيانها التعبيري، حيث «**ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة وتغدو الكلمة شكلاً صوتياً للمعنى**»[2].

وضمن حركة خلق النص، تتحدد أوضاع جديدة وقدرات إيقاعية (مفردات كانت أم جملاً)، من جهة، وحركتها فيما بينها من جهة أخرى، فيولد المعنى من رحم الموسيقى التي تمنحه دفعاً جديداً مع كل بيت.



الشكـل -1- **الرقاص الشعري**[3]

1 - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 132.
2 - جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 123.
3 - جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية، ص237.

ولا بد من الإشارة، إلى أنّ النص كمادة منطوقة، لا يعكس العلاقة بين المبدع والمتلقي فقط،بل يكشف عن المميزات الإيقاعية المتعلقة بهذا التفاعل فيزيائية، نفسية ، وهكذا.

وتتفاعل في بناء البرامج الإيقاعية عدة مكونات، تساعد على تفسير هذا التناغم الشكلي المترافق مع بنية النص عامة، وفي سياق إبرازه، نقسمه وفقا لمادة النص اللغوية إلى ثلاثة أقسام:

- إيقاع الحرف.
- إيقاع المفردة.
- إيقاع الجملة.

1.1- إيقاع الحرف / أيقونية الصوت.

إنّ الشاعر كما يقول جون كوهين: «**خالق كلمات وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي**»[1] وإزاء هذا الإعلاء، تصل القصيدة إلى مستويات تعبيرية مدهشة، تبرهن عن جدواها وحيويتها، وفي غمرة هذا الإبداع، تنزل الألفاظ منزلتها الدلالية اللائقة في سياق الكلام.

وذلك من حيث ما يطبعها من «**تلاؤم وتلازم بين صوتيات الحروف والحالة النفسية للشاعر**»[2]، مما يولد أنغاما متوهجة تتناغم مع المشاعر المتأججة لذا يدشن شكيل سبائك جديدة لصياغة النص، وحول هذا المرمى، يسعى لتأسيس شعرية الإيقاع، حيث تُغترف من ينابيعها الأولى طاقة الإبداع، الحروف، إذ «**بتكرار**

1 - جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 1996، ص 177.

2 - أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص 104.

حرف واحد أو مجموعة أحرف في سياق التركيب»[1] يتأكد المعنى، ولعلّ هذا ما تطرق له علم البديع من توحيد اللفظ بالمعنى في حيز الدلالة.

ولنأخذ النموذج التالي من ديوان "**تحولات فاجعة الماء**" :

وردة البحر أنت قلبي، وقبيلتي، وقبلني ومقتبلي، ومقالتي، ومقيلي، وقيلولتي ومقتلي ومُقلتي وملتَقى بحري بنهر دمي، أنت وردة الماء وسر الكينونة وفرح السواقي،.....[2]

إبتداءً نقول إنّ الحرف داخل الجملة أو المفردة، يهيء السبيل إلى حرف آخر يماثله نغماً أو رسماً ولنا أن نعاين ذلك، مع ملاحظة التركيبات البصرية والنغمية.

إذ تتلاحق (القاف(و (اللام) في المقطع لتشكلا إيقاعاً نغمياً، غالباً ما يأتي على سبيل التداعي، فـ (القاف) يدعو نظيره (اللام) في تشكيلٍ نغمي يناسب المعنى ويحاكي الأصوات ويعكس الحالة النفسيةَ ويفسر رغبة الشاعر من ظاهرة تداعي الحروف.

معنى ذلك، أنّ الشاعر وهو يدفع بمفرداته وموسيقاه المتفردة في رحى التلاعب، لا يدّخر جهداً في الإفصاح عما تصمره من تردد إيقاعي، وتكرار لوني، وعلى هذا النحو. فالكلمات (قلبي، قبلتي، قبيلتي...) هي عبارة عن توليدات لفظية، تختلف معنى باختلاف ترتيب حروفها، ولعلّ هذا هو اللعب الإيقاعي التكراري الذي تمارسه من خلال الخروج عن القاعدة المألوفة للمعنى المعجمي.

---

1 - دزيرية سقال: قصيدة النثر العربية -أنماط الإيقاع- (نماذج)، ضمن مجلة كتابات معاصرة، ع30، م8، بيروت، لبنان، آذار، نيسان، 1997، ص 111.

2 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 98.

وهنا تحاول الدوال أن تستوعب التجربة الصوفية حين تجنح للإختلاف والمغايرة بين:

المعنى المعجمي / الحاضر.

التوليد الدلالي / الغائب.

مما يؤكد «**أنّ تسلسل النغم التابع لشكل الحروف مقرون بالمعنى**»[1]، وقد كان لتكرار القاف واللام شحنة نغمية وكثافة صوتية، ساعدت على تفعيل حركة النص وتغذيته بإيقاعٍ منسجمٍ والجو الدلالي، وهذا ما يتناسب وحالة الشاعر.

ومن المعلوم أنّ (القاف واللام) يشتركان في خصائص معينة كالحركة والخفة ويؤدي تتاليهما إلى الإشعار بالقوة لذلك فإنّ الحروف «**رسوم رمزية للأصوات**»[2] و «**تبيان حضورها وتكرارها يمنح كل صوت دلالة**»[3].

إذن لا يحاول قارئ نصوص شكيل الدخول إلى معبده أو التخلص من سحره إلا ويعود أدراجه «**وبين شفتيه ولسانه أسماء وحروف وإشتقات جديدة لأشكال عبادته التي تتجدد كل يوم**»[4].

2.1- إيقاع المفردة:

« **الكلمات نجوم يراقص بعضها بعضاً، يراقصها الشاعر ويراقصها الناقد في حسابٍ دقيقٍ للخطوات والحركات**»[5] تمكن القصيدة من الإرتقاء إلى مستوى الحيوية الشعرية، ويعود هذا إلى النواة الأولى في بناء النص أي إلى المفردة.

---

1 - عبد الإله الصانع: الخطاب الشعري، الحداثوي، ص 174.

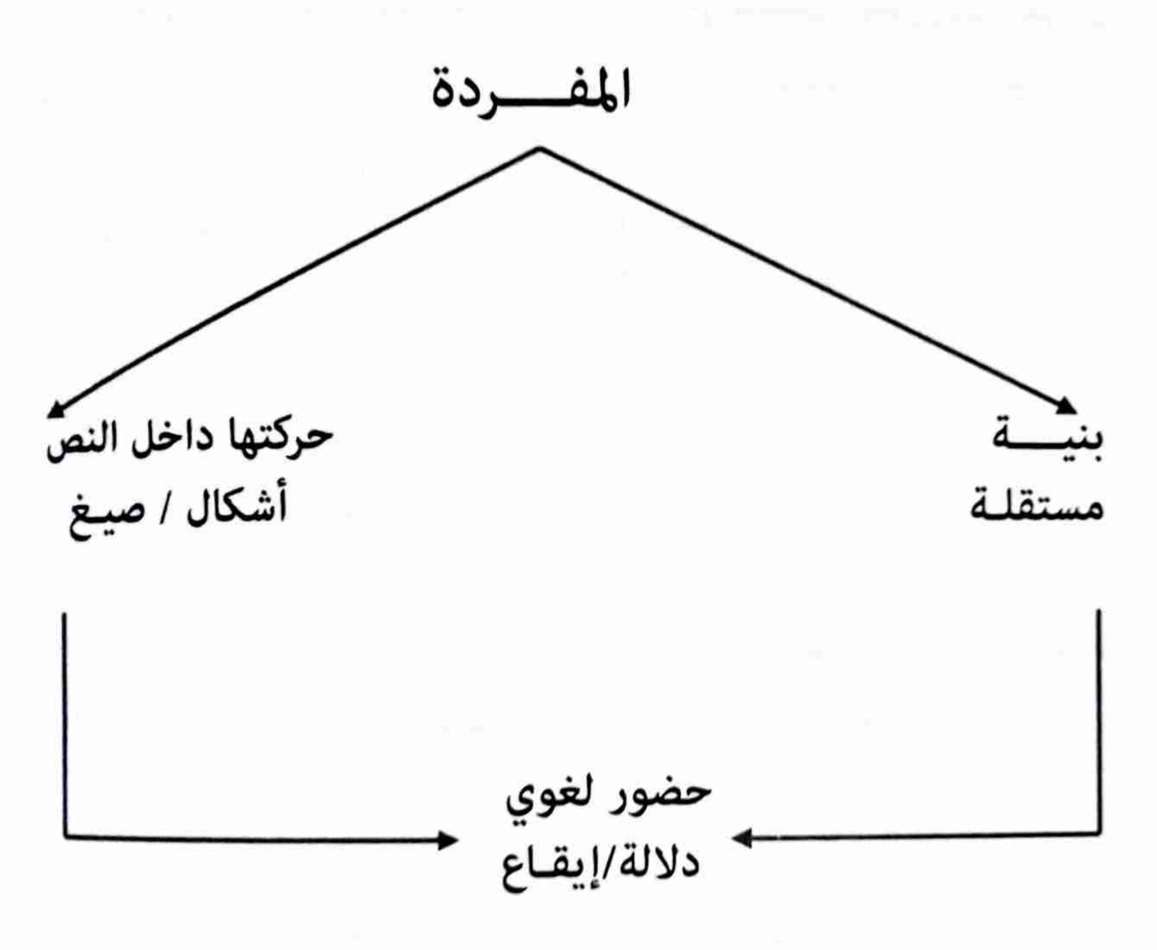
2 - نسيمة الغيث: من المبدع إلى النص -دراسات في الأدب والنقد، دار قباء، القاهرة، 2001، ص 112.

3 - محمد مفتاح: رؤيا التماثل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 238.

4 - لطفي عبد البديع: الشعر واللغة، 1997، ص 93.

5 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 164.

من هذه الزاوية بالذات، تتحدد أوضاع جديدة للوحدات اللغوية في صميم المشروع التأسيسي لشعرية الإيقاع والمتشكلة تبعاً لطبيعة السياق الذي يقرره الموقف الوجداني للشاعر، من أجل ذلك تؤكد حضورها الدائم في النص:



وإنسجاماً مع هذا الإيقاع، ندرك بأن قصيدة النثر، تستنفر أقصى طاقاتها لمقاومة الإنزلاق إلى النثر والإرتفاع إلى مستوى الشعر، ومحاولة التوسيع المفهومي للمفردة، بهذه الرؤيا الحديثة، تكتسب أهميتها وتعمق خاصيتها التي يتحدد بها دورها الإبلاغي الذي تتقصده. كذلك فالوظيفة التي «**ينبغي أن تسهر عليها الكلمات هي أن تكون منتجة لولا تكون، هي أن تكون في إلتقائها وإختصامها... في إقترابها وإنزياحها رحماً لصورة أو منجماً لدلالة**»[1].

---

1 - نفســه،الصفحة نفسها .

فإذا كان النص الشكيلي يتوسل إجراءات الهدم، فإنه يستخدم مقاييس جديدة لتصعيد حدة الوعي بعناصر الإبداع الفني في النص الحداثي، والآن «**نريد أن نشم رائحة الكلمات، ونعرف كيف تتوازن الحروف أو تختل**»[1] ونكشف عن دور البنى الحية بكل ما تتمثله من خبرة جمالية تتوهج داخل النص.

يقول عبد الحميد شكيل في نص " سبات الأغاني" :

راوغني الوجه / القفا،
والنظرات التي في المدى؟
إنكدرت
ثم إندثرت
ثم إنبجست
وتجلّت كالدمع الذي إستدار في تدفقه السوي،
وما تستر خلف سارية الأغاني،
المدلجات في بضاضتها،
الريح التي إستبسلت في معابرها الفجاج،
الكلمات التي إندحرت،
ثم إنحسرت،
ثم إنهمرت،
ثم إستترت،
ثم إنتشرت،[2]

ليس غريباً أن يطلق الشاعر سراح الكلمة، ويحررها من شحناتها العرفية، ليمنحها «**إيحاءات مضاعفة ويؤطرها بسياقات**

---

1 - رولان بارت وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر وتق: أحمد المديني، ط2، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1989،ص 44.

2 - عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، ص 50-51.

جارفة»[1]، وعلى هذا المبدأ تستطيع المفردة أن تستقل بوجودها و سحرها الأصلي وإيقاعها وغناها الموسيقي إذ تتحول عبر النص بأكمله إلى حضور رمزي مفتوح.

ونحن نقرأ هذا النص، تتبين لنا التوازنات الإيقاعية القائمة على تكرار الحروف وكذلك صيغ الأفعال التي تستغرق معظم النص أو المقطع الشعري بكامله، لاعتبارها مرتكزاً نغمياً وجمالياً، يحفل بالمفاجآت والتموج، ويحاول منح النص إيقاعاً.

يبدو لنا أنّ مفردة "**النظرات**" تمثل بؤرة دلالية، أسعفتها الجمالية بفعالية تحريك عناصر النص المختلفة، وما يصحب ذلك من مستويات لغوية، صوتية ودلالية، وإستجابةً لهذا الإحساس، يتحرك إيقاع المفردة إستناداً للحركة النشيطة التي يدفع بها النص.

لعل محاولة الإصغاء لعزف المفردة الخفي والإهتداء إلى بنيتها، يحيلنا على إيقاع متعدد ذي بنية إنفجارية - ما يميز قصيدة النثر - إذ يبدأ الإيقاع من داخل المفردة ذاتها:

على المستوى اللفظي / اللغوي ⟸ من حركتي الإطلاق والقيد.
على مستوى الصـــوتي ⟸ من صوتين شديدين الهمزة والتاء

وتلك الآفاق الإيقاعية يفتحها التداخل بين القوة والضعف، وعلى هذا النحو يتحرك إيقاع المفردة الصوتي معمقًا للمستوى الصرفي.

---

1 - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص 270.

ولنا هنا أن نستند على الخصائص الصوتية، للإقتراب **أكثر من** الجانب الإيقاعي في المفردة، حيث تتشكل الكلمة من **المقاطع** التالية:

النظـــرات

- ب ب -

والنبر كما هو واضح يقع على مقطع قصير هو (النون) «**ومن طبيعة المقطع القصير أن لا يترك مجالاً فسيحًا للتأمل، وإنما يتم تجاوزه بسرعة تدل على قصر النفس**»[1]، ولا غرو، أن تكون النظرات، لمحة خاطفة، سريعة، دفعتها طبيعة الأفعال.

كما يمكن للتأمل في المفردة البنائية "**إنحسرت**" أن يلاحظ تناغمًا بارزًا في تركيبها البنيوي، فعلى المستوى الصرفي نلاحظ أنها فعل على صيغة (إنفعل)، وتفيد المطاوعة، وتدل كذلك على فاعلية ذاتية للفعل، وتتجلى هذه الفاعلية في القدرة الموجودة داخل الفعل التي تعمل بحركتها على ما يدل عليها، ويمكن أن نفهم - في هذا الصدد - فاعلية الإيقاع.

فـ "**الكلمات**"مادة جامدة مجردة من قوانين الحركة، غير أنّ الفعل يؤدي بصيغته إلى خلخلة ما إستقر، معنى ذلك أنه يفجر حركتها، وهذا بالضبط ما يسهم في خلق إيقاع جديد للفعل المذكور.

وتترجم هذه الدلالات حركة التداخل بين الأصوات، للوصول إلى حالة التوتر.

وشهدنا بذلك إهتزاز بنية المفردة، ودفع إيقاع منسجم مع حركة الإهتزاز، إذ تغدو المفردة شكلاً صوتياً للمعنى، لما تريد التعبير عنه، وفي هذا المناخ يحقق التناغم تكامله.

---

1 - يوسف حامد حاجز: قضايا الإبداع، ص250.

وعبر هذا التواشج النغمي بين الكلمات والحروف، تهيمن على المشهد الشعري بعض المظاهر الإيقاعية التي من شأنها تعميق التناغم:

- **على مستوى التلفظ الصوتي:** يظهر الإيقاع من تكرار حرف التاء على طول المقطع ثم في حركة الحروف.
- **على مستوى الإيقاع الصوتي:** حركة الحروف في إنكدرت، إندثرت، ....

النظرات، المدلجات، الكلمات، ....

تحتفظ هذه المظاهر بدلالاتها في الكتابة الشعرية -إيقاع المفردة- وقد تحيد عن تلك الوظائف لتساعد المستويات الإيقاعية الأخرى على تأكيد حضور الكلمة في النص وتفعيل هذا الحضور، وبذلك « **لا يعود الإيقاع معتبراً بمثابة إضطراد شكلي، بل تنظيماً للمعنى وتنظيماً للذات**»[1].

3.1- إيقاع الجملة:

مما لا شك فيه أنّ محاولات «**البناء الكلي للعبارة، الجملة، الفقرة، القلب والتقسيم غير المتوقع وغير التقليدي للوحدات أو السياقات التركيبية، والتنويع في أنماط العبارة**»[2] تعكس توق الشاعر إلى تجاوز جمالية الوزن الشعري، وتعويضه بخلق مجرى جديد، يكشف عن دراية عروضية عالية، كما يتيح مجالاً موسيقياً أرحب.

---

1 - هنري ميشونيك: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، ط2، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2003، ص 32.

2 - جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 120.

إذ يمكن تلمّس التحول المفروض، بالنظر إلى الأهمية الإيقاعية والرحابة التكنيكية، التي تمتلكها الجملة، لفهم سر تعاظمها اللافت، ولا بد أنها بهذا الإلحاح على التمظهر، تعكس تناغماً منسجماً وتشكيلاً جمالياً داخل النص، ومن الطبيعي أنّ ذلك سيؤدي حتماً إلى إثارة الطاقات الفاعلة ومضاعفة شعرية الإيقاع.

وهنا يشير يوسف حامد جابر إلى إيقاع الجملة وما يمكن أن تثيره من تناغم، نوجزه كالآتي:

إيقـــاع الجمــلة

حركة عناصر الجملة المتشكلة في إطارها/ كوحدة بنائية مستقلة / جملة

حركة الجملة تحولاتهـــا ككتلة حركية وتوجهاتها داخل المجال النصي

فإذا كان النص «**هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية**»[1]، فإنّ الجملة هي العمود الفقري الذي ينبني عليه، وليست اللغة في نهاية الأمر إلاّ «**هذا النظام من الكلمات التي ارتبط بعضها ببعض إرتباطاً وثيقاً**»[2]. لذلك «**يعنى الشاعر بما تعكسه الكلمات من ظلال وما تحمله من طاقة**»[3].

---

1 - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 6.

2 - سعد سليمان حمودة: لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2002، ص 158.

3 - نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، دار نوبار، القاهرة، 1996، ص 300.

ومن هذه الخصوصية بالذات، تصبح المفردة أهم عنصر حركي داخل الجملة، هنا تظهر بشكل أو بآخر قدرة الإيقاع على التحكم في نسق الخطاب (إختيار الكلمات وتركيبها)، بغاية تغيير مسارها. لذلك فإنّ بناء الإيقاع لنسق الخطاب، يستوجب بناء الدلالة وإنتاج المعنى، حيث «**الإيقاع هو المعنى**»[1] كما يقول ميشونيك.

وإلى جانب هذا، يجد بنا معرفة خصائص حركة الإيقاع في الجملة، وتتبع فاعليتها المستمدة من اللغة -الدلالات والصوتيات- داخل النصِ و «**أهمية النبر والفعاليات الصوتية والدلالية التي تشكل جزءَ لا يتجزأ من الخصائص الحركية التي تعمّق مفهوم الإيقاع في النص وتوضح إتجاهه**»[2] .

وحينما نمضي إلى النصوص الشكيلية، في صورتها الإحترافية، نُقر بشعريتها رغم إفتقارها للوزن، لأننا ببساطة أمام شاعر «**يوهمنا بأنه يلعب بالكلمات والعلامات والرموز، وهذا في محاولة منه لمراوغة الواقع وتجاوزه أو الإشارة إليه دون تسميته لخلخلة بنية وإعطائه بعداً جمالياً متميزاً**»[3] وهذا ما توضحه النماذج اللاحقة:.

هذا ما نتلمسه في إنهام دزيرية سقال بإيقاع قصيدة النثر، الذي وقفت عنده طويلاً، لإثبات البراعة الأدائية، التي تميل إلى تقديس الظاهرة ذاتها، وتحيلنا على المطلب الشعري الهام في هذا الطرح: **الجملة**.

---

1 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، ص 201.

2 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 266.

3 - حسين خمري: مقدمة ديوان مرائي الماء لعبد الحميد شكيل، ص 7.

على الشاعر إذن أن يحتضن الدفق الإيقاعي «**من جمل يعاد توزيعها وترتيبها، بمعنى أن تنفرط كلماتها ثم تتركب من جديد كاملة أو بتعديل طفيف**»[1].

لو تأملنا، مثلا، هذا المقطع من قصيدة "حالات للخفق والفداحة":

أرجعوني إلى أول الخطو
الذي في أول الدرب
الذي في أول العمر
الذي في آخر الآه[2].

ليس الإيقاع في هذا النص، سوى ذوبان العناصر الدلالية والصوتية في القصيدة، بتكرار بنية واحدة تظهر على السطح «**لابسة لبوسها اللفظي الذي يلعب به الشاعر أو يلعب بالشاعر عندما تلعب به اللغة**»[3] لكن التكرار هنا، يكون مصحوباً بتعديل طفيف فيها على النحو التالي.

الذي + في أول (1)
الذي + في أول (2)
الذي + في آخر (3)

فالبنية تتألف من "الذي" و "في أول"، ويعاد توزيعها في السطر الثالث بشكل جديد لكنها البنية ذاتها الذي + جار ومجرور، يمكننا القول، أننا إزاء إيقاع خاص راحت القصيدة معه توّقع على آلة التكرار.

---

1 - دزيرية سقال: قصيدة النثر العربية، ص 111.
2 - عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، ص 43.
3 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 254.

يقول عبد الحميد شكيل:

فتعالي أيتها الوعلة الجميلة،
نشرب نخب الرفاق
ننشد المراثي الحزينة!
نقرأ الأشعار المفجوعة!
نتوهج هيبون أميرة للبحر...
سيدة للمدن المستباحة!
الزمن الرصاصي يمتد في دمنا..
يكبر في دمنا
يحتسب أنفاسنا
يقيد خطواتنا
يرفع البراءة الوطنية
ماذا نكتب؟ كل الكلمات صارت هجينة،[1]

نقرأ في هذا المقطع ما يشير إلى حركة الجملة و «**تنوع عطائها الإيقاعي الثري وإنفجارها الصوتي الغني**»[2] التي يجترح منها النص دلالاته المفتوحة على الدوام وبكارته الشعرية المتوهجة، لتأخذ حركة الإيقاع اتجاهين رئيسيين تحددهما طبيعة تشكيل الجملة بإنتقالها من الإنشاء إلى الخبر فالإنشاء ثانية، وقد تأكد لنا شعرياً أن حركة الإنتقال هي التي تفرض تموجاً إيقاعياً يغرق المستمع في صليل التناغم، ويضمن في الوقت نفسه منح استمرارية الحركة في إمتدادها المتعرج -رغم التوازن اللفظي - القائم على

1 - عبد الحميد شكيل: مدار الماء، ص 48-49.

2 - عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري -دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 138.

مستوى حركة المقطع (المراثي الحزينة، الأشعار المفجوعة، ...) وفي هذا التعادل ينسجم الإيقاع.

لا تنطلق فعالية الإيقاع من حدود تدرجها في نسق النص رفقاً للبنية المتشكل منها، بل يقطع أشواطاً بغية التحول إلى ظاهرة تختزل قدرات موسيقية تعبيرية وتتعداها لما يمكن أن تحيل إليه دلالات البنية فيه سواء أكانت واقعية أم مفترصة / خيالية.

يمارس شكيل في هذا النص سلطة تحريض الطرف الآخر، للإستجابة لفعالية الصيغة الآمرة "**تعالي**"، التي تمهد لبداية الحركة في النص وتشكل جملة إنشائية طلبية، تحددها صيغة الأمر من طرف المخاطب / الشاعر، الأمر الذي يسمح بنمو فعالية إيقاعية:

الطرف (أ) .... الإيقـــاع ....الطرف (ب)

الشـــاعر ← الآخـــر

توجيه الطرف (ب)...... تعـــالي ....الخضوع للطرف (أ)

إنّ مكمن الإيقاع لا ينبع هنا من مجرد إستدعاء صيغة الأمر، لكنه يتولد من حروف المد في الفعل المذكور التي ساعدت منح الموقف طابع التمكن، وكذلك حضور الجمل الإخبارية لها دلالتها الواضحة في إحتضان الفعاليات اللاحقة التي تحث عليها صيغة الأمر.

ويقودنا هذا الوضع الانتقالي المحدد بهندسة الجملة إلى إيقاع جديد، منسجم مع الطبيعة المشكلة للجملة الفعلية البسيطة "**نشرب نخب الرفاق**"، مما يمهد لإيقاع حركي مستمر، ولا شك في أنّ تنوع الإيقاع يعكس التغييرات التي تحدث في بنية القصيدة على مستوى الرؤيا والصورة والإحساس.

يرتفع هذا الصرح الإيقاعي التعددي، إلى أن يكون جزءً فاعلاً وتنويعاً بارعاً وتتويجاً لمسيرة الحركة وتعميقا لفعاليتها، بعبارة أخرى فالحافز الإيقاعي ذو النمط الديناميكي «**يؤثر في إختيار الكلمات وتركيبها ومن ثم في المعنى العام للشعر**»[1].

وحين نتتبع هذا الأمر في التشكلات المذكورة من فاعلية السياق وقابلية الحركة ندرك طبيعة الإمتداد الإيقاعي الذي «**تقوم على تحريكه فعاليات من داخل التشكيل**»[2].

ومن المؤكد أن التشكيل المقطعي لحركة الجمل يوضح القضية ويؤكد كذلك أنّ الإيقاع «**لغة خاصة**»[3]:

ب ب - - - ب ب - - ب – ب - -

- ب ب - - ب - -

- ب – ب - - ب - -

من المفيد في هذا المقام، الإشارة إلى فاعلية النبر والتتابع المقطعي للتشكل، في إقتراح نظام إيقاعي، بل إدراك «**فاعلية داخلية تنشأ من العلاقات التركيبية ومن مستوى التتابعات النووية الأفقية المشكلة للإيقاع**»[4]، الأمر الذي يسمح بظهور علاقة تفاعل

---

1 - جابر عصفور: مفهوم الشعر، ط3، دار التنوير، بيروت، 1983، ص 264.

2 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 282.

3 - محمد علي مقلد: الشعر والصراع الأيديولوجي، ص 294.

4 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، ص 204.

داخل هذه التشكيلات، حيث نجد على صعيد بناء الجمل "يكبر في دمنا" والجمل التالية، تناوب المقاطع الطويلة والقصيرة فيما بينها، مشيرة بذلك، إلى وجود إحساس بالتوازن، يدفع الكتلة لإثارة الطاقات الفاعلة حتى التشكيل الأخير لحركة الجملة.

تعالى ⇦ { **نشرب نخب الرفاق**
ننشد المراثي الحزينة
نقرأ الأشعار المفجوعة }

الزمن ⇦ { **يمتد في دمنا**
يكبر في دمنا
يحتسب أنفاسنا }

«**فلسفة النص الأسلوبية إنما تستمد جماليتها من الصوت**»[1]، تتراءى هذه الجمل أمام القارئ صوراً صوتية وفق ترتيب وإيقاع ما.

وقد أسهم الإستخدام الكثيف للجمل الفعلية في شحن المقطع بالحركة الموسيقية وواضح أنّ الشاعر اتخذها كأدوات صوتية، ليكشف عن حالة نفسية كامنة، تفجر في نفس المتلقي مذاقاً مغايراً، إذن من الضروري «**إدراك حركة الإيقاع في تناسقها مع حركة الخلق الشعري**»[2].

ولا شك أنّ هذا المنحى، يفتح الذاكرة الإبداعية على إحتمالات إيقاعية، من الواقع الشعري (مكونات صوتية ودلالية) ومن علاقات النوى، وهو الأمر الذي يؤكد ديناميه الإيقاع كمعنى جمالي «**ينم عن وعي شعري موائم لصفاء نداء الذائقة**»[3].

---

1 - عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 121.

2 - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، ص 214.

3 - محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 109.

2- شعرية التكرار:

يؤكد ارشيبالد مكليش أنّ القصيدة كلها إن هي إلاّ صرخة منغومة بِحكم الأعراف الأدبية وتجنيس أنماط القول، أي أنه يوحى بأنّ ثمة إشتباكاً بين الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنه بكلمات منغمة، بيد أنّ رغبة قصيدة النثر في تهدئة الحركة الإيقاعية أو إبطاء تدفقها الغنائي كان سبباً في التمرد على هذه الأعراف، وذلك لإنتاج شكلٍ شعري جديد، وعلاقات إيقاعية مغايرة.

وواضح أنّ «**صياغة معالم هذاَ الشكل الإيقاعي المبتكر ليست بالمتيسرة أبداً، فوحدات هذا الشكل تتنوع من تكرار المفردة حتى تكرار الجملة**»[1]، بما يمكن أن يهيء للقصيدة تشكيلاً تناغمياً ينسجم والجو الدلالي، كما يشحن الكلمة المكررة توازناً فنياً يخضع لنوع من الهندسة اللفظية والقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة.

التكرار، ومنذ البدء، يعلن عن حضوره في المتن الشعري الجزائري المعاصر «**كمفتاح هام لفهم النص، لا تحكمه ضوابط فنية، بل تحكمه إرادة الشاعر**»[2]، ضمن هذا السياق، يتحرك التكرار في القصيدة لا بهدف «**تحقيق تأكيدات جزئية**»[3] أو مجرد «**إحداث إيقاع خطابي وخلخلة لفظية لا طائل منها**»[4]، بل يسعى إلى تصعيد حيوية النص الشعري بوصفه حينذاك «**أسلوباً شعرياً... لم يعد**

---

1 - شربل داغر: الشعرية العربية، ص 63.

2 - محمد الصالح خرفي: الشعر الجزائري المعاصر والتكرار اللغوي، http:/www.difaf.com

3 - رابح بن خوية: شعرية التكرار في النص الشعري الحديث – قصيدة الطلاسم نموذجاً، ضمن مجلة النص والناص، جامعة جيجل، العدد 6، أكتوبر – ديسمبر، 2005، ص 127.

4 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يكتفي بما يظهر على السطوح... بل صار يسعى إلى الغوص لإكتشاف المشاعر الدفينة والإبانة عن دلالات داخلية»[1].

على أي حال، فالنصوص الشكيلية، تخلق إيقاعها منذ الدفقة الأولى، لتفتح أمامنا إمكانات القراءة والإنصات ونبادر مع اللازمة كنمط إيقاعي تكراري.

2. 1-اللازمة الإيقاعية:

تقول جوليا كريستيفا، إنه «**بات ممكناً الآن أن نتصور وجود إيقاع ما، لا يتخذ فقط شكل النظم العروضي**»[2]، للتامل في هذا التصريح، يتبين له صراخ الجدليات التي تحضر بقوة ضمن تجربة الوعي الإبداعي والثورة على مملكة الوزن، وهنا لا ينبغي إغفال الإيقاعية في نصوص عبد الحميد شكيل، حتى وإن «**بدت بعيدة عن حسن الإكتمال الإبداعي**»[3]، أو «**أتت مبعثرة أو غير منتظمة وجاهرة في وحدات بينية**»[4]، على هذا النحو، تجهد قصيدة النثر -كجنس أدبي – لتأكيد شعريتها وشرعنة وجودها.

يبدوا أنّ البحث في دلالات التكرار، ومحاولة ملء ثغرات الوزن، مع إختلاف الخصائص الأسلوبية، هو الرهان الجمالي حتى اللحظة، بل هو «**اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات**»[5].

---

1 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2 - شربل داغر: الشعرية العربية، ص63.

3 - محمد العباس: ضد الذاكرة، ص 51.

4 - شربل داغر: الشعرية العربية، ص61.

5 - محمد الصالح خرفي: الشعر الجزائر المعاصر والتكرار اللغوي، http.www.difaf.com

هذا البوح، يكشف في العادة عن نوعٍ ثري من الإيقاع، يكسر الرتوب ويلوّن الموسيقى حيث «**يتشكل من خلال المقاطع، بتكرار لفظه تمثل وحدة شعورية وتشبه اللازمة في الأغنية**»[1] وهذه النماذج ستكشف لنا، بيسر، ما أردنا التوصل إليه.

في سيوان:
لمحتها عند مرتفع النبع، تتنكّب جرّتها
الفخارية، تنقل - بدلال - بدخ خطوتها،
أوجعتني، إذا مأت في شجن،
صرت خرقة في دخان !!
في سيوان
تهجس الريح
أرغفة صبايا....[2].

بهذه النبرة الملحة، وبهذا التكرار الإيقاعي، يعكس المقطع الدلالي وإيحاءات، تدفع النص إلى أقصى توجهاته الإيقاعية، وتكشف في الوقت نفسه عما يمور تحت قشرته من علاقات جديدة تملك إمكانية التشكل والإنتظام، وقد لعب الإلحاح المكرر، على إستخدام "**في سيوان**"- ثمانِ وستين مرةً- بكثافة نادرة تأخذ الحيز الأكبر من الفضاء الوارد في النص وتخلق إيقاعًا خاصا من خلال التكرار المذكور.

ويقول عبد الحميد شكيل أيضاً:

تنقصني أنثـــى
لأكتب النص العاشق..
والقول الآبق..
الكلمات التي لاتخبو.

---

1 - دزيرية سقال: قصيدة النثر العربية ، ص 113.

2 - عبد الحميد شكيل: مراتب العشق ، ص 92-93.

وهي تجتاز برازخ الخوف..
تنقصني أنثـــى:
لأحرر اللغــة.....[1]

يهيئ النموذج لمراسيم شعرية خاصة، يفصح فيها كل صوت عن نبرته وإيقاعه وتحسن الإشارة إلى أنّ الشاعر في هذه الإستدعاءات الشعرية يستند إلى مجموعة بنى متكررة، متوازنة ومتماثلة .

فيبدأ البنية الأولى بعبارة في أول بعبارة " **تنقصني أنثى**"، ثم يكرر العبارة في أول كل بنية، بمعنى، أن هذا الوفد المكرر الذي يحلّ ضيفاً على كل بنية هو إحتفاء شعوري، تتمحور حوله كل بنية مقطعية، ليكون - كما رأينا في المقطع السابق - حركة إيقاعية تتوزع في أثناء التشكيل.

2.2-إيــقاع التكرار بلا تغيير:

إنّ «**الكلمات لباس الإيقاع ووظيفتهما الأولى إيقاعية**»[2]، هذا الإهتزاز الإيقاعي البارع الذي يستدعيه السياق ينبثق من «**تكرار الألفاظ نفسها في سياق التركيب أسماء كانت أو أفعالا أو بتكرار البنية نفسها مع نسق الكلمات نفسه**»[3]، ولا شك، أنها تسهم في إثراء التموج الإيقاعي للنص.

ولهذا شغلت التنويعات الإيقاعية - خارج البحور الشعرية - حيزاً واضحاً من الفعالية الشعرية لدى عبد الحميد شكيل، لنتوقف أمام قصيدة "**حجريات**" من ديوان مراتب العشق:

على مرمى حجر،

---

1 - عبد الحميد شكيل: كتاب الاحوال، ص 65.
2 - خليل الموسى: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 94.
3 - دزيرية سقال: قصيدة النثر العربي، ص 112.

من فضيات المرايا،
وهفهفات الزّهر،
لمحتُ الرّيح يفك أزرار سترته
ثم يقول:
على مرمى حجر
من معبر الماء...[1]

يفيدنا النموذج في تحديد النمط التكراري، وإبراز مظاهر تشكله، ضمن نمط متداخل من التكرار المذكور، لذا يقف المتأمل على الألفاظ نفسها في كل مقطع:

(على مرمى حجر) ⟸ جار ومجرور + مضاف إليه

وذلك بالمحافظة على الألفاظ والترتيب نفسه، وما يثير إنتباهنا، هو أنّ الأسطر اللاحقة للبنية المكررة تنتج تشكيلاً مماثلاً للبنية الأساسية، ولا شك أنّ مرد هذا النوع من التوظيف التكراري هو وقوع الشاعر تحت إغراء الإنصات للإيقاع الخفي.

2. 3-إيقاع التكرار المتعمد مع تغيير داخلي:

أشار "**فريق مو**" للدراسات الألسنية «**يمكننا التوصل إلى إستحداث الأثر الإيقاعي في القصيدة عبر تكرار وحدات أكثر كبراً من التقطيعات العروضية**»[2]، وعلى هذا الأساس، تمضي قصيدة النثر، كحضورٍ متوهجٍ، عامر بالقيم الجمالية والإبداعية، إلى استثمار طاقة التكرار كملمحٍ تعبيري بارزٍ، يرتفع بها إلى مستوى راقٍ من الفاعلية والدلالة.

فقد يكون «**بتكرار البنية نفسها للجملة المتعددة الكلمات، أو على الأقل، بتكرار أركان رئيسية (ركنان أو أكثر) في البنية**»[3]. لذا

---

1 - عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، ص 28-29.
2 - شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 62.
3 - دزيرية سقال: قصيدة النثر العربية، ص 111.

يسعى النص الشكيلي إلى تنمية الثراء الإيقاعي. بتكرار أركان الجملة، الأمر الذي يؤكد خصوصيته وتفرده في إنتاج دلالة القصيدة وتكثيفها، وهو ما نلاحظه في النموذجين:

يقول عبد الحميد شكيل في نص " **فضة الأقحوان**" من ديوان "مرايا الماء" :

كل شيء يصير إلى هذا المكان:
الريح إلى مهبط الزيزفون،
(أ) **الفراشات إلى سجادة الماء،**
العصافير إلى ظل المنتهى،
النساء إلى فتنة البحر والجلنار،[1]

ويقول في نص "**الكتابة على الشفاه المحترقة**" من قصائد متفاوتة الخطورة:

حينما تخضر عواطفي وتزهر شجيراتي العقيمة؟
عندها: اكتب على أرصفة الشفاه المحترقة ....(1)
أكتب عن قضايا الإغتراب والشرق الممزق ....
(ب) **وأسوح في خلايا الزمن الآبد الممنطق؟؟** (2)
وأعربد في وجه العراف القابع في أهداب التيه؟؟.........
وأحرر الشمس من قصر السلطان المتأله؟؟ ....
وأمنح شفاه العذاري جواز سفر...[2] ....(3)

إنّ ما ينسغه الشاعر، هو إيقاع ذاكرة المعنى التي تنبض بوعي الشاعر ودينامية الدلالة في النص، حين تدفعها تشكيلات إيقاعية - بنيوية تنتمي إلى إيقاع التكرار المتعمد مع تغيير داخلي، إذ يتألف التشكيل في النموذج (أ) من جمل متوازية، وهذا التوازي هو توازنها الداخلي الذي يمنحها إنسجاماً إيقاعياً على الشكل:

---

1 - عبد الحميد شكيل: مرايا الماء، ص 159.
2 - عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، ص 25 – 26.

إسم + حرف الجر + إسم مجرور

ويبدو أنّ التشكيل الأول من النموذج (ب)، يتألف من أقسام ذات بنية واحدة - لاسيما إذا أخذنا في الإعتبار طول الورقة. من شانها خلق تواتر إيقاعي متماثل بين هذه الجمل المكررة، ونوعاً من التجاوب الذي يشد لغة النص الحبلي بالتجلي الصوتي.

وتعلن مفردة "**عندها**" بداية التشكيل كمنظم للتركيب النحوي الذي نمثله بالصورة التالية:

عندها + فعل + جار ومجرور......... (1)

ونجذ في التشكيل التاني الصورة النحوية نفسها، حيث تتكرر أركانها في المجموعة (2) وهي على النحو : **فعل + جار ومجرور**، الأمر الذي يولد شكلاً إيقاعياً، يتميز بوظيفة الدلالية التي تفوق مجرد دورها اللغوي ، كما نجد (الواو) التي تسبق الأفعال في المجموعة وتربط بين المجموعتين، ولا تدخل في بنية التشكيل، حيث تكرر الجمل بالأركان الأساسية، لكن على شاكلة:

حرف عطف + فعل مضارع + جار ومجرور

أما هذا فنحن أمام جمل متوازية، تتحول إلى وحدات إيقاعية.

كما نجد في التشكيل الثالث (3) **حرف عطف + فعل مضارع + مفعول به**

لقد حفل المقطع بنمط متداخل من التكرار الذي لم يتغير، فقد كرر **الفعل** وكرر البنية وعلى النحو التالي:



وهذه الجمل المتوازية، تتقلص وتتمدد - تكرار شبه منظم للبنى - لتتحول إلى وحدات إيقاعية، تعمق من هاجس التجانس الصوتي وتدفع به إلى التسرب عبر مفاصل النص.

2. 4-إيقـــاع التكرار الموزع:

يفصح هذا الإيقاع، كما تكشف عن ذلك مستوياته، عن خيط يقودنا - دونما إلتواءات - إلى نمط آخر من التكرار، تسهم حركة الكلمة أو الجملة أو البنية المكررة فيه، في تشكيل دفقات صوتية، ترتطم بها حركة الدلالة، ولكنها تتوزع في أثناء التشكيل، نمثل عليه بالنماذج الآتية:

يقول شكيل في "**مياه الكلام**":

هل ثمـة متسع للولوج!؟
هل ثمـة متسع لمرور القبرات النذر،؟
هل ثمـة منتجع لمياه الكلام؟
هل ثمـة منتفع بصهيل الجسوم[1].

ويقول في "**طفلة القلب**":

لو تدرين كيف يعشق راهب؟؟
لو تدرين كيف يرهم الحب في قلب عاشق[2].

وكذلك في "**إفضاءات غير مجدية**":

هاك كأسي يا صاحبي!
هاك دمي يا قاتلـي![3]

تعكس هذه المقاطع مهارة الشاعر في تلوين المسار الإيقاعي للنص، إذ يوظَف تكرار العبارة (**هل ثمـة**) بطريقة تساعد على الوصول بوتيرة السرد إلى شبكة من التناغم مع مناخ النص، وتعمق

---

1 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص20.
2 - عبد الحميد شكيل: مدار الماء، ص 38.
3 - عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، ص 58.

من إحساس المتلقي بحالة القلق والحيرة والتوتر التي يعيشها الشاعر.

كما تتكرر (**لو تدرين**) في النموذج الثاني ، وتتوزع بنيتها الأساسية في السطرين بالشكل:

لو + فعل مضارع + كيف + فعل مضارع

وهو سعى من الشاعر لتنمية الثراء الإيقاعي وتنامي الدلالة وإحتدام حركتها.

وقد كان لتكرار "**حرف اليـــاء**" في نداءات متكررة دورًا بارزِفي تأدية المعنى لا بإعتباره حرفًا يفرض علاقة روحية بين الشاعر ومناديه، بل لأنه وسيلة أسلوبية في إغناء حركة النص، وفي ظل سياقات - المناجاة والشكوى - يتكئ الشاعر عليه في نقل حيرته، أزمته ومصيره. رغبة في التواصل والتحاور مع الآخر.

على غرار التكرار / العكازة التي لجأ إليها الشاعر الجزائري لملء ثغرات الوزن، فإن التناغم الدلالي كذلك يمتلك هذه اللمسة الإيقاعية السحرية.

3- التناغــم الــدلالي:

يمتلك النص الشعري الحداثي، مرجعيات مركبة، ومرد التركيب عائد إلى التعدد الدلالي الخلاق والمتزاج العضوي الذي تتناسل عبره كلمات تصنع مع نظيراتها ربيع المعنى - بتعبير يوسف رزوقة -، وحين نكتشف آفاقه البكر، نجد آثارا واضحة لجدلية الشكل والدلالة.

ولا ضير على الشعر من هذا الجدل، وهو يترجمه تكوينًا مدهشًا تحدده الصيغ التعبيرية ومطلبَا إيقاعيًا، تدفعه حركة الدلالة في النص، ومما يلفت النظر إلى أنّ فاعلية الإيقاع هنا «**هي ما يمكن أن توجده الحركة الدلالية داخل النص من آثار تشير إلى**

فعالية حضورها من جهة، بينما تسمح لنا من جهة ثانية برؤية تعددية دلالية»[1].

لذا يتضافر التناغم الدلالي والشكلي في حيوية الإيقاع، وتجاوز منطق الفصل بينهما، وتغليب أهمية أية فعالية فيهما، سوى بالنظر إلى حركة العناصر حيث يرتفع نبض الدلالة في الحالة الأولى ويتنامى الشكل في الحالة الثانية، تبعًا لذلك يقول هارولد أوزبون: «**لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية، ولا أسلوبها الخاص بها، عندما تفصل عما تحتويه من معنى»**[2].

ويبقى أن نقرأ النص الشكيلي ، ونصغي إلى هذا العزف الخفي، في النماذج الشعرية، وتتبع الحركة الإيقاعية، وفقا لهذا المستوى، يمكن أن تأخذ طريقتين:

1- إيقــاع التواصل.

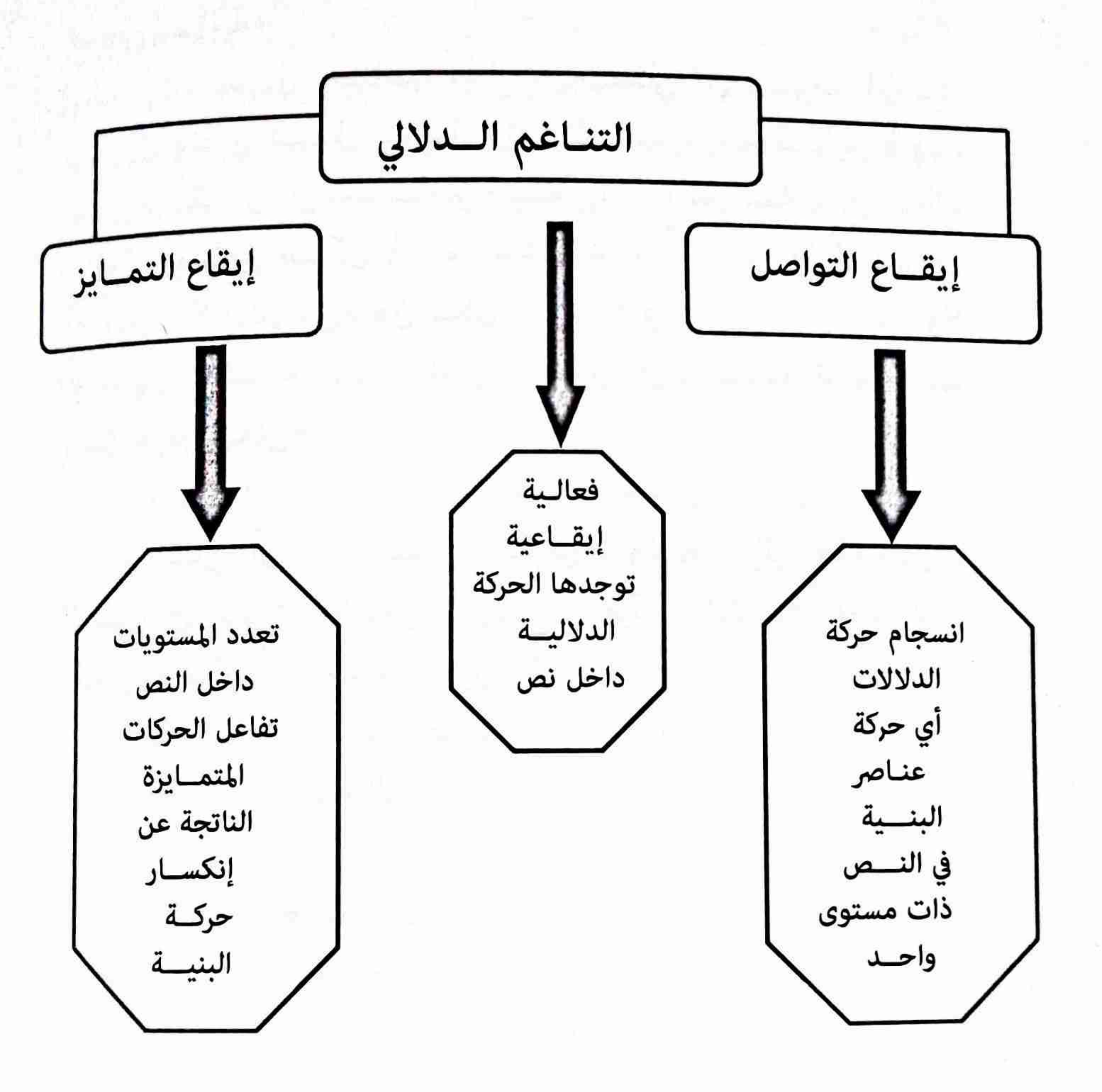
2- إيقــاع التمـايز.

كما يوضح المخطط التالي:

---

1 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 286.

2 - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص 29.



إنّه لمن الأهمية بمكان معرفة أنّ «**الدلالة كلما تباعدت عن الإحالة تعالى النص وتكاثفت إنزياحيته الفنية**»[1]، على أننا بصدد إيقاع متعدد ذي بنية إنفجارية.

1 - الطاهر بو مزبر: التواصل اللساني والشعرية - مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ط1، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2007، ص60.

3. 1- إيقاع التواصل:

يقول عبد الكريم حسن: «**ما يهمني من الدلالة، لا إصابتها، ولا أسرها، ما يهمني منها هو تناغمها وانسجامها، هو أن يكون هذا الكل الذي تنتهي إليه كلاً دلالياً متماسكاً**»[1]، يسعى إلى إقتناص الدلالة من إنتظام المتوازيات في النص بطريقة تعوض غيبة الإيقاع، وتمنح النص شكلاً وبنيةً.

هذا الحضور، هو الذي يخلع على النص غلالة الغموض، لحظة نباشر فيها القراءة، فتتحرك الدلالات النصية منسجمةً مع عناصر البنية في مسارٍ خاصٍ، إذ يستهدف «**وسم جميع العناصر الداخلة في إطاره بفعالية متماثلة، تتحدد بها هوية النص المؤسسة على ربط مختلف عناصره بمستوى واحد، تتنامى داخله الدلالات وتتفاعل**»[2].

وقبل التوجه صوب الأفق النهائي – الدلالة المؤكدة – تفصح حركة الدلالة عن سياق آخر، ينهض على دعائم إيقاعية، ذات خصائص متشابهة تسهم بدورها بقدرات متفاوتة، في تعزيز بنية النص وخلق مستويات من الحركة.

ولا شك أنّ حيوية هذا النمط الإيقاعي – إيقاع التواصل – المنغرس في صميم النص، يحتّم علينا مراقبة هذه الدلالات ورصد حركتها للوقوف على طبيعة التناغم الذي تحدثه رغم التقاطعات التي يمكن أن تستدعيها طبيعة الفعالية الشعرية.

---

1 - عبد الكريم حسن: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، ص 164.

2 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 287.

«إنّ اللغة ليست زاداً من المواد بقدر ما هي أفق»[1]، يتيح في مجال الإبداع الشعري مراقبة الدلالات ورصد حركتها ومعرفة العناصر التي تهيئ النص وفق نظام موسيقي متناهي الإنسجام.

ولعل قصيدة "**مطر الضاحية**" تنمية لهذا المغزى:

أيا هذي البلاد التي عدّلت دمها بعويل الشعاب..
وفشت سرها لنهار الضباب الأسير..
وحدت هجرتنا باتجاه النهارات التي علقت غفوتها بنقيق الكلام الخفوت،
وانتهت في سر الماء، ينابيع الصفاء النبيل، وزعت دمنا واختفت في رقيع النشيد
الجديد، هذي الأغاني العذاب، تحتمي بالسراب الغمام،
سرها، والصراخ المراوح بين عتمة الماء، صفاء الدموع،
هل أما من زمان نمازجه بالقلوب؟
أما من زمان يئوب؟ أما من عبير يلملم عمق هذي الندوب؟
أما من سبيل يد حرجنا صوب نخيل الجنوب؟[2].

بهذه النبرة المريرة، يقدم لنا النص تفاصيل دلالية هامة، تعكس الرغبة في لمّ النسيج الشعري والالتفات إلى مظاهر الإيقاع المتناسق، المبعثر في ثنايا النص وفضاءاته، وفق مشيئة شعرية، تسمح لهذه التفاصيل بالحركة داخل طقس الهم واليأس.

وهنا بالتحديد، يبرز دور الإيقاع في تعميق وحدة الطقس، وإضفاء غنائية متدرجة، تتشكل من تشابك الواقعي والحلمي،

---

1 - رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1980، ص 32.

2 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 44-46.

وباعتباره كذلك «**محصلة تتناغم عندها مختلف المكونات الفاعلة في إنتاجه والمتجسدة في حركة البنية وتفاعل دلالاتها**»[1].

فالنص «**يثير عند القارئ أفق توقعات وقواعد اللعبة التي استأنس بها**»[2] في حضرة الدلالات، لحظة مثول **"البلاد"** في النص كموجه للقراءة، يفتح للمتلقي مدى فسيحاً من الدلالات المتتابعة، حين يصبح أهم فعالية في الطقس المشار إليه.

الثابت أنّ التركيز المكثف للنص يحيلنا على البوح الراشح للجملة، هو الكشف / الطاقة التركيبية التي تحرك أحداث النص، ولم تنجز ذلك إلاّ عندما أكسبها شكيل دلالات معمقة، وتصورات لهموم البلاد، ببراعة، لذا فإنّ مبتدأ القصيدة صوت آت من قراءة الذات. **"أيا هذي البلاد...."** .

ويمضي النص داخل المسار ذاته: **"عويل الشعاب"**، **"الضباب"**، **"الأسير"** و **"السراب"**.... مما يسمح للإيقاع بالتغلغل داخل مساحة الاضطراب وما يتضمنه من تلاوين اليأس والجرح والوجع، على نحو يشيع في النص إيقاعاً يدفعه التشكيل الشعري، وفي خضم حركة الدلالة، وما أشاعته من مزاجٍ ووعي، أخذت رحلة الدخول في **الحالة** تكتسب شرعية مضاعفة، تأتي دلالاتها.

النهارات التي علقت غفوتها بنقيق الكلام الخفوت[3]
لتشير إلى ذلك الشعور المأساوي.

---

1 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 297.

2 - إلرود إيش، فان ديك، جان كوهين وآخرون: نظرية الأدب في القرن 20 العشرين، ترجمة وتقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1997، ص150.

3 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 44.

واستنادا إلى الحركات التالية في النص، يمكننا فهم الواقع المشار إليه والنظر بجدية إلى التفاعل القائم بين **الداخل والخارج** وتطويعه من خلال مقومات التفكك داخل البنية، فأيّ عذاب قد اعترى البلاد لا يخرج عن التفكك الملحوظ في مسار البنية.

وتفيدنا ملاحظة هذا الجانب في الوقوف على تجليات البنية وتقاطعاتها المختلفة، ولنا أن نحترز بالقول أن النص - هنا - يؤكد حالة **التصدع** الداخلي الذي يؤدي - بلا شك - إلى تأجيج مناخ النص وتصعيد ما فيه من **تناغم**.

انتهت في سر الماء، ينابيع الصفاء النبيل، وزعت دمنا واختفت في رقيع النشيد الجديد، هذي الأغاني العذاب، تحتمي بالسراب الغمام[1].

لا يكتفي شكيل بالإلتفات إلى شحنة الدلالة في الملفوظ اللساني، بل يذهب إلى هندسة البنى وتشكيلها داخل النص والذي اجترحه النص - تحديداً - هو دلالات الضياع، التيه، حيث تظهر البلاد إزاء تلك الاحباطات في موقع الخضوع لها. ويمكن أن نميز بهذا الصدد الحالة الصراعية بين البلاد والمثيرات والإحباطات ومحاولاته تدميرها، قبل تأزم الوضع / الشلل وعدم القدرة على مجابهتها.

أما من زمان تمازجه بالقلوب؟
أما من زمان يئوب؟ أما من عبير يلملم
عمق هذي الندوب؟
أما من سبيل يد حرجنا صوب نخيل الجنوب؟[2]

---

1 - نفســـه، الصفحة نفسها.

2 - عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء ، ص 46.

بذلك يكون الإيقاع الذي ننظر فيه ونسعى إلى إظهاره، **هو** في حركة الدلالة المتوترة في حمأة الإنفعال والفوضى وإضطراب الموضع الشعوري وتأرجح الفكر بين القلق وعدم الإستقرار.

وفق هذا الوعي، لذة التعبير و «**تتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده**»[1] وعلى هذا النحو ينفتح الإيقاع، كما النص ذاته على أكثر من محور:

- **على المحور الدلالي**: حين يستدرج شكيل مقومات الوجع إلى عالمه الشعري ويغمرها بفيض من رؤياه.
- **على المحور الشكلي**: وقد تأيد لنا أنّ النمو النصي والنمو الشكلي سبيلان يفضيان إلى مرمى التعرج الإيقاعي في الحركات الجزئية التي يتشكل منها، مع تسلّط المتغيرات اللغوية في مظاهر التشكيل.
- **على محور العلاقة بين الشاعر والواقع**: فإذا النص مسرح لنوع من الجدل لا يكلّ عن وضع الدلالات باتجاه يفيد تعميق الخلاف.
- **على محور العلاقة بين الشاعر والنص / اللغة**: تضعنا هذه المحاولة على درب الإحاطة بلحظة تألف الشاعر في لوي عنق اللغة، وتطويعها لإمرته.

إنّ هذه المحاور كإحالات تتكاثف، لتكرس حالة الإضطراب، الـتي تتحرك على مسار النص، دافعة إلينا إيقاعاً، يصل بين أطراف النسيج الشعري والتتابعات الدلالية، إيقاعاً يمتلك النص ويعضد

---

1 - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 21.

الجمالي بالدلالي من حيث «**طبيعة حركة العناصر وانسجام دلالاتها النهائية**»[1].

3. 2- إيقاع التمايز:

يستعيد النص مباهجه من اللغة، الصورة، الإيقاع و «**الإنزياح عن مقبرة المألوف**»[2]، مما يولد وظائف شعرية، لم تكن سابقة، اقتضتها حركة عناصر البنية في النص، وبهذه الرؤيا الحديثة ينهض الإيقاع «**على تعدد المستويات داخل النص الشعري، فبخلق إنطلاقاً من هذا التعدد، حركات متمايزة**»[3]، وعلاقات إستثنائية بين بنيات النص.

وذلك لأنّ أبجديات الحياة تقتضي بالضرورة تغييرات في المفاهيم والدلالة - على مستوى الأنساق الجمالية - وكلها حركات فاعلة في النص، تجتهد لإدهاش المتلقي وجره إلى زاوية المغامرة الشعرية.

ومن المؤكد أنّ هذه الحركات تنصاع لأوامر التضاد، الذي يعمل على تقسيم النص إلى أكثر من مستوى، ليتخذ لنفسه مساراً، يسمح بالوقوف على طبيعة العناصر الفاعلة في النص.

وقد يفيد التمايز «**تفاعلاً بين الحركات بعضها ببعض، ومن هذا التفاعل تنبثق حركات جديدة تحمل خصائص مغايرة للخصائص التي انبثقت عنها**»[4] بمعنى أن التفاعل هو مركز الإهتمام، تبعاً لما تحدده خصائص الحركة الجديدة، التي تنهض على النفي. وبعبارة أخرى أنّ إيقاع التمايز جليّ في إنتشار الحركات

---

1 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 295.

2 - عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، ص 212.

3 - يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع، ص 302.

4 - المرجع نفسه، ص 303.

وتفاعلها، وفق مراسيم الولاء لتوليد الدلالة والإيقاع بما ينسجم مع طبيعة الحركات ذاتها.

يقول عبد الحميد شكيل:

ترجل الشجيرات،
تخرج عن سمتها البروق، التي تسكن غيم الكلمات،
ترتدي خفر السوسنات،
نعلي من حدة القول الذي تدلى، يحفر في نهر الوقت،
حتى تتخلق الأجنة التي ستجيء بالشهيد،
رافعاً سورة الوجد الذي بمائه اغتسل،
الخطو الذي يقودنا إلى رقعة الضوء،
قد يخون نبرته،
يذهب في صلصلة سديم لا يرتقي إلى فطنة الوقت الأخير،
كيما نمر إلى مزولة الرعد الذي ظل معلقا في سدف المرايا،[1]

تنقسم القصيدة إلى مستويين متعارضين، كل واحد منهما يتميز عن الآخر تمايزاً واضحاً، ففي الوقت الذي تتنامى البهجة في الجزء الأول، رغم ما يعتري الوجود من وجع، تترسب حركات الإنكسار في قاع اللغة مفصحة عن إنعطافة عميقة تعترض مسار الحركة.

نحدد عناصر الحركة في كل مستوى:

- المستوى الأول: تشكله الوحدات البنائية التالية:
  تترجل، تخرج، نرتدي، نعلي، يقودنا.
  الشجرات، سمت، خفر، القول، الضوء.
- المستوى الثاني: وتشكله:
  يخون، يذهب، لا يرتقي.
  نبرته، صلصلة، الرعد.

---

1 - عبد الحميد شكيل: غوايات الجمر والياقوت، ص 138-139.

تحاول هذه الوحدات، أن تعكس إرادة الحياة، بمفردات الروح، العالم والدهشة والحلم التي تستدعيها مباهج الشاعر، كما نرى فإنّ هذه الحركة تشكل فجيعة النص التي تمارس الهتك الدلالي على أساس التعارض مع مسار الحركة الأولى، ليحل الخوف والإنكسارات الحزينة، المناخ النصي وتشوّه معالمه، وهنا تتجلى فعالية التمايز من تفاعل المستويين / ركني النص.

إنّ النص لا يسير بالمتلقي في اتجاه واحد، بل يتوزع إلى ثلاثة إتجاهات:

الاتجاه الأول: تدفعه حركة النص الأولى: الحلم.

الاتجاه الثاني: تدفعه حركة النص الثانية: الاضطراب.

الاتجاه الثالث: تدفعه حركة النص الجديدة القائمة بفعل هيمنة إحدى الحركتين السابقتين: الجرح والوجع والاضطراب.

وبذلك تضافرت حركة الدلالات وتلازمت مع حركة الإيقاع على خلق مناخ شعري جديد، يقوم إستناداً للعلاقة مع الأول، وفي غمرة هذا الجو أخذت القصيدة تزداد إلتباساً ومغايرة في علاقة التضاد مع المستوى الأول.

ويبدو من خلال النص دائماً، أنّ فعاليات الإيقاع والدلالة تنجم أساساً من حركة البنية ومرد هذه الأخيرة، تفاعل المستويين الذين يجسدان موقف الشاعر ويكشفان عن البعد الذاتي الذي يستغرقه، لتأتي فعالية الرمز الشعري الإنغمار في كينونة الأشياء وإقتحام تفاصيل البناء المتنامي في النص، واستدراج كل التفاصيل الرمزية وتحويلها إلى رمزٍ شخصي عامرٍ بالدلالة و«**المتلقي حينئذ ملزم بأن يبني ثغرات النص إعتماداً على ما هو مخزن**»[1].

---

1 - غريب إسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص 111.

إذن، فالإيقاع لا يتحرك بمنأى عن حركة البنية وفقاً للمستويين المذكورين، عند هذه النقطة، لا يفوتنا الإشارة إلى هيمنة حركة التضاد داخل النص، دون أن نلاحظ الانتقال المفاجئ، الماكر أو أية إشارة تفيد إستقلالية حركة عن الأخرى، بين حالتين لا تنتميان إلى وضع مزاجي واحد.

ومن هنا، أصبحت العلاقة بين حركتي البنية المذكورتين مكوناً شعرياً محورياً، يبني الحركة الجديدة المتحولة من خلال دفع إيقاعٍ جديد، ولعل هذا ما تجسده العلاقة البنائية والموقف الشعوري من رغبة في تجاوز خرائب الواقع، إرهاصات الذات والفجيعة التي صرنا نتحرك على إيقاعها.

وقدر الشاعر أن يحمّل تشوهات الواقع من رحابة اللغة، هكذا نكون قد أجبنا عن سؤال رينيه شارل «**لماذا حقل الجرح هو أخصب الحقول جميعها**»[1].

وفق هذا النمط الإيقاعي الدلالي، يحدث الجماع الإبداعي الخلاّق بين التواصل والتمايز، مولداً «**مجموعة من العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية وفي دفقتها الشعورية وما ينتج عن ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة**»[2]، وهي سمات لن تفوت القارئ، وهو يعيش بعض «**منطلقات المعنى**»[3] فيها بتعبير رولان بارت.

---

1 - عالية خوجة: قلق النص ومحارق الحداثة، ط1، بيروت، 2003، ص 55.

2 - عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993، ص

3 - عبد الرحيم العلام: الفوضى الممكنة، دراسات في السرد العربي الحديث، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1422هـ 2001م، ص 12.

الخاتمة

بعد هذه المغامرة المغرية، في مقاربة النصوص الإبداعية، المنفتحة على الإنزلاقات والصعوبات، والمتعلقة بقصيدة النثر، كوعي عميق، وعامل إثارة، إغراء وتشويق، لا يتلذذ بها إلاّ الباحث الغامر، وإلاّ فما قيمة المغامرة إذا كانت مضمونة النتائج سلفاً وهذا ما تفطن له نيتشه، حين أعلن دون مواربة أنّ فلسفته هي سفر في الممنوع، لكن، بعيداً عن أجواء نيتشه الثورية والتشاؤمية، فإنّ الذي يمكن استخلاصه :

- أنّ قصيدة النثر ظاهرة فنية، أداة تمرد ما ورائي - حسب سوزان برنار -، وخلاصة لمكابدات فنية ووجودية، أطاحت بالقناع الصوتي، الصرفي، النحوي والبياني، يستعاض عنه ببنى بديلة محتفية بالحياة في أسمى تمظهراتها الراهنة.
- تستعير قصيدة النثر عناصر مكرها الغواية ونشوة التيه، من أجل الخروج بها عن قالبها المماثل في ذهن المتلقي، لذا تمكن خصوصيتها في:

1. رفضها الوسائل الآلية لتعاويذ الشعر الموزون والمقفى.
2. خلخلة قيم التجنيس وإلغاء الفوارق بين أشكال التعبير، فقصيدة النثر مزج الشعر والنثر في آنٍ، شعر لأنه يهدف إلى خلق شكل منظم يمارس اللعب باللغة، والنثر لأنه يتمرد على الأعراف

العروضية والأسلوبية، فيتجاوب هذا المبدأ المزدوج مع إرادة التحرر من القوانين الشكلية.

3. الوحدة العضوية، المجانية، الكثافة، تعبيرات تؤكد أنها عالم مغلق، موصد على نفسه، مكتف بذاته وضرب من الكتلة المشحونة بالإيحاءات.

4. تنطوي على قوة فوضوية هدّامة / نفي الأشكال الموجودة، وقوة تنظيم فنية / بناء كل شعري، ومن حدة الأصداء تحقق حيويتها.

5. إيجادها بلاغة جديدة تعتمد الاستعارة، الكناية والتشبيه، بل هي بلاغة تذكي نواجدها في مرجل الواقع القاسي، الصورة والموقف.

6. استثمار السرد في محاولة لتشكيل بنيان جمالي جديد.

7. انفلاتها من اللغة العادية والولوج إلى العنف اللغوي والتلذذ بتفكيك رتابة النسيج الشعري.

- يشير المشهد الشعري الراهن في الجزائر، إلى كسر الأذن العربية المعبأة بالتواقيع الجاهزة، والأطر المغلقة، إذ لم يكن بمنأى عن التغيرات ودعوات التجديد والحداثة (لغةً، صوراً، بناءً)، فمن الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة وصولاً إلى القصيدة النثرية كخطابٍ أوجد صيغته الخاصة وطابعه المميز.
- مكنتنا محاولات النبش في أغوار النصوص الشعرية الجزائرية، من الوصول إلى نص يصر على البقاء والدوام، لمعانقة المطلق ومراوغة الواقع وتجميل تشوهات الذات، مع رائد القصيدة النثرية الجزائرية عبد الحميد شكيل، وليتأتى لنا فهم إستراتيجية الكتابة في ضوء ما كتبته الذات، ضمن مساره الإبداعي وفق هذا الوعي تفصح مرآتية النص عن الدلالة، التي توصلنا من خلالها إلى أنه :

1- يرفض الشاعر أن يظل مجرد طيف يثغو في منفاه، بل إختار معانقة دروب الذات والبحث عن معراج الكتابة وسموها، والوعي بجمالياتها وذلك أنه لم يسقط في لعبة الأيديولوجيا وظل يؤسس لمشروعه الشعري الكبير.

2- يمكن للمتأمل في الإبداع الشكيلي، أن يرى بوضوح ارتباطه بالماء، حيث أخرجه من إطار التوظيف المفرداتي المجرد إلى مدلولات إبداعية متجذرة في المتن الشعري الحداثي (مراثي الماء، تحولات فاجعة الماء، فجوات الماء، مدار الماء...) في محاولة جمالية لكتابة نص يحفل بالمتعة.

3- استطاعت تضاريس القصيدة النثرية المؤنثة بمحمول اللغة، أن تجذب القارئ وتستفزه لمساءلة المقول الشعري، خاصةً مع شاعرٍ أتقن التلاعب بمفردات اللغة وعلاماتها ورموزها حين تلبس الكلمة رداء الغموض وترحل في بحار التجربة الصوفية ليصعب بلوغ التواصل مع شفرات برنامج الخطاب الشعري.

4- مكننا الاشتباك مع القصيدة عند شكيل، من الولوج إلى ذاكرة المكان، حين يحاكيه الشاعر ويرسم له حدوداً دلالية وتقاسيم رمزية وسمات أنطولوجية ليبدأ الالتصاق والاندماج في أسطورة المكان.

5- تحمل العنونة بعد إجراء مسح بصري لأعمال الشاعر إيقاعات متوترة، إنزياحات ومفارقات لغوية تحول القراءة إلى مغامرة حيث يعمد الشاعر إلى تفسيرها عن طريق إدراجها ضمن مجال المقام (مقام التشطي، مقام الشوق، مقام الكشف، .....) حيث تتسرب منها إنكسارات الذات لتستقر في النزيف اللغوي.

6- اختار الشاعر لدواوينه - في أسفل الغلاف - مصطلح "نصوص إبداعية" ، في محاولة منه لتوجيه القراءة نحو النص المفتوح، فلا هو شعر ولا هو نثر، إنما هو نص إبداعي يؤسس فيه

لرؤية فنية أجناسية تتجاوز الأنواع الأدبية وتكسر الحدود الفاصلة بينها.

7- لا تُعتبر العتاب والفتوحات في نصوص الشاعر مرجعية للتشكيل الشعري والترميز له، بقدر ما هي أيقونات ومؤشرات وثيمات تمنح الكثير من القوة والدفق والمعنى، حتى يلج النص ممتلئاً بثراء مخيالها وصدق لغتها :(حيدر حيدر الماغوط، ألبير كامو، ملتون،....)، يتحرك وفقها عند تأويل المعنى ومحاورة المبنى.

8- النص عنده رهان وجودي، لا يمنح معناه الشعري إلاّ لمن كان متمكناً من أبجديات العمل الإبداعي، فإن تنازل عن مباهجه، فلن يتنازل عن عذاب النص، بل يمتلك رغبة طافحة لمسرحة الماء / المكان / اللغة كمحمولات ترشح بالرؤى، وتتجاوز حدود وقعها، كيما تصارع الإشعاع الدلالي، حين أثث بها ديكوراً شقّ الصمت وعكس الصوت.

- استمدت اللغة في نص القصيدة النثرية، بفعل منحها داخل السياق النصي. نصائص مغايرة، ترتفع عن كونها بصمة سوسيولوجية إلى طاقة للتجاوز، حيث قوضت مألوفاتها بانحرافات ممتعة، شكلت إشعاعها الدلالي المكثف، ولا يتأتى ذلك إلاّ عن طريق إختراق المستوى الإمتثالي للقول الشعري وخلخلة النظام اللغوي، من خلال : التكثيف، التوتر والشفرية.

- كما أصغينا إلى الإيقاع الذي تنهض به قصيدة النثر كطاقة ذوقية خفية وقيمة فنية متعالية، أشمل وأعمق دلالة، يشحنها بها الشعر أولاً والنثر ثانياً، ومن ثم فهو المكان الذي تتقاطع على امتداد أديمه جملة العناصر التركيبية، التكوينية والصوتية والدلالية في النص الشعري.

تلكم أهم نتائج رحلتنا في العوالم قصيدة النثر التي وضعتنا أمام سيل منهمر من الأسئلة الحارقة إذ منحت القارئ بقدر ما أخذت منه لحظة الإنصات لشروط الكتابة الشعرية، حيث استدعتنا النصوص الشكيلية لفتح مغاليقها وفك سننها، وقد صاحب هذا الزخم فيض من التراشق النقدي والتلاسن السجالي الذي أكد شرعية القصيدة النثرية، ونحن لا ندعي لمحاولتنا هذه إصابتها لعنصر الكمال، بل أنّ النقصان حتمية طبيعية لأيّ بحث، وما هذا البحث سوى حلقة في سلسلة طويلة نأمل تمامها بحلقات المهوسين والباحثين، ليظل النص مفتوحاً لمن يروم إجراء المغامرة.

قائـمة المصادر والـمراجع

القرآن الكريم: رواية ورش

أ- المصادر:

1- الأعوج زينب: أرفض أن يدجن الأطفال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

2- بن هدوقة عبد الحميد: الأرواح الشاعرة، ط$_3$، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

3- بوكبة عبد الرزاق: من دسّ خف سينويه في الرمل، ط$_1$، المكتبة الوطنية الجزائرية البرزخ، الجزائر، 2004.

4- بوكلوة عاشور: الشفاعات، ط$_1$، دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر، 2006.

5- جلطي ربيعة: تضاريس لوجه غير باريسي، ط$_2$، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

6- جلطي ربيعة: شجر الكلام، ط1، منشورات السفير، المغرب، 1991.

7- جلطي ربيعة: من التي في المرآة؟، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003.

8- شكيل عبد الحميد: قصائد متفاوتة الخطورة، مجلة آمال، الجزائر، 1985.

9- شكيل عبد الحميد: تحولات فاجعة الماء، مقام المحبة، ط$_1$، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

10- بشكيل عبد الحميد: مراتب العشق - مقام سيوان، ط$_{1}$، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، 2004.

11- شكيل عبد الحميد: غوايات الجمر والياقوت، ط$_{1}$، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2005.

12- شكيل عبد الحميد: مرايا الماء - مقام بونة، ط$_{1}$، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2005.

13- شكيل عبد الحميد: يقين المناهة - مقام الشوق، ط$_{1}$، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2005.

14- شكيل عبد الحميد: فجوات الماء - مقام الحسرة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

15- شكيل عبد الحميد: كتاب الأحوال، وزارة الثقافة الجزائر، 2007.

16- شكيل عبد الحميد: مدار الماء - مقام الكشف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

17- شكيل عبد الحميد: مراثي الماء - مقام التشظي، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007

18- محمدي نصيرة: كأس سوداء، ط$_{1}$، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002.

19- وهبي جدوة علاوة: الوقوف بباب القنطرة، مجلة آمال، الجزائر، 1985.

ب- الكتب العربيـة:

20- ابن جعفر قدامة: نقد الشعر، تحقيق وتعليق عبد المنعم خفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت.

21- ابن خلدون: المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، ج$_{4}$، ط$_{3}$، مطبعة لجنة البيان العربي، 1962.

22- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ج$_{1}$، ط$_{3}$، مطبعة السعادة، مصر، القاهرة، 1963.

23- أبو أحمد حامد: الخطاب والقارئ - نظريات التلقي، **تحليل** الخطاب، ما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003.
24- أبو أحمد حامد: قراءات في القصة القصيرة، $ط_1$، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
25- أبو جهجة خليل: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، 1994.
26- أبو ديب كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، $ط_1$، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
27- أبو ديب كمال: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1991.
28- أبو السعود سلامة: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، الإسكندرية، القاهرة، 2002.
29- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ط4، دار العودة، 1983.
30- أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،....... وسلطة الموروث، $ج_1$، $ط_2$، دار العودة، بيروت، 2003.
31- أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، $ط_1$، دار الآداب، بيروت، 1985.
32- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985.
33- أدونيس: كلام البدايات، $ط_1$، دار الآداب، بيروت، 1989.
34- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2005.
35- إسكندر غريب: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، 2002 .
36- أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، $ط_3$، مطبعة لجنة البيان العربي القاهرة، 1965.
37- أوكان عمر: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2001.
38- البازعي سعد: أبواب القصيدة، قراءات بإتجاه الشعر، $ط_1$، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، بيروت، 2004.

39- بن خليفة مشري: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ط$_1$، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

40- بنيس محمد: حداثة السؤال، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، 1984.

41- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالا ته الرومانسية، ج$_2$، ط$_2$، دار توبقال، الدار البيضاء، 2001.

42- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج$_3$، ط$_3$، دار توبقال، المغرب، الدار البيضاء، 2001.

43- بوبعيو بوجمعة: النص الشعري بين التأصيل والتحليل، دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط$_1$، منشورات قاريوس بنغاري، دار الكتب الوطنية، 1988.

44- بو مزبر الطاهر: التواصل اللساني والشعرية - مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ط$_1$، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2007.

45- بونحمة محمد: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، الدلالة الصوتية والصرفية، مطبعة الكرامة، 2001.

46- تاوريريت بشير: إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، 2006.

47- التوحيدي أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، ضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د-ت.

48- جابر يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر - دراسات في نصوص القصيدة، ط$_1$، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991.

49- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان: تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ج$_3$، ط$_3$، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969.

50- حادي أحلام: جماليات اللغة في القصة القصيرة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2004.

51- حسن عبد الكريم: قصيدة النثر وإنتاج الدلالة، أنسي الحاج أنموذجاً، ط1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2008.

52- حمادي عبد الله: تحزب العشق ياليلى، دار البعث، الجزائر، 1982.

53- حمادي عبد الله: البرزخ والسكين، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000.

54- حمودة سعد سليمان: لغة التصوير الفني في شعر النابغة الذبياني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، 2002.

55- خوجة غالية: قلق النص ومحارق الحداثة، ط1، بيروت، 2003.

56- داغر شربل: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

57- دزغان أحمد: شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

58- راغب نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، دار نوبار، القاهرة، 1996.

59- راغب نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، لبنان، 2003.

60- الرويلي ميجان، البازغي سعد: دليل الناقد الأدبي -إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

61- الزاهي فريد: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003.

62- زيدان محمد: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004.

63- السامرائي إبراهيم: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002.

64- السد نور الدين: الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

65- سعد الله أبو القاسم: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط$_3$، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الجزائر، 1985.

66- سعد الله أبو القاسم: الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

67- سليمان نبيل: فتنة السرد والنقد، ط$_2$، دار الحوار، اللاذقية، 2000.

68- سليمان نبيل: المتن المثلث، ط$_1$، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

69- شرف عبد العزيز: الأدب العربي ووجه العصر، ط$_1$، دار الجيل، بيروت، 1993.

70- الصائغ عبد الإله: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية - القدامة وتحليل النص، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

71- الصائغ عبد الإله: الخطاب الحداثوي والصورة الفنية - الحداثة وتحليل النص، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999.

72- صحراوي إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط$_1$، دار الآفاق، الجزائر، 1999.

73- الصكر حاتم: مرايا نرسيس - الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ط$_1$، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999.

74- طوق جوزيف الخوري: نزار قباني، ثورة وحرية، (ج$_6$، ج$_7$، ج$_{10}$)، ط$_2$، (بيروت، لبنان)، دار نوبليس، بيروت، لبنان، 2005.

75- عامر مخلوف: تطلعات إلى الغد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1983.

76- عباس إحسان: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط$_3$، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2001.

77- العباس محمد: ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2000.

78- عبد البديع لطفي: الشعر واللغة، ط$_1$، دار نوبار، القاهرة، 1997.

79- عز الدين حسن البنا: الشعرية والثقافة - مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

80- عصفور جابر: مفهوم الشعر، ط$_3$، دار التنوير، بيروت، 1983.

81- العلاق علي جعفر: الشعر والتلقي، دراسة نقدية، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2002.

82- العلاق علي جعفر: في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ط$_1$، دار الشروق، عمان، الأردن، 2003.

83- العلاق علي جعفر: الدلالة المرئية -قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط$_1$، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.

84- العلام عبد الرحيم: الفوضى الممكنة - دراسات في السرد العربي الحديث، ط$_1$، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2001.

85- عيد رجاء: البحث الأسلوبي - معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1993.

86- عيد رجاء: لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 2003.

87- عيسى فوزي: تجليات الشعرية - قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997.

88- غالي وائل: معرفية النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

89- الغذامي عبد الله: الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية، ط$_1$، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

90- الغذامي عبد الله: الصوت القديم الجديد - دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

91- الغذامي عبد الله: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999.

92- الغذامي عبد الله: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

93- الغزالي عبد القادر: الصورة الشعرية وأسئلة الذات - قراءة في شعر حسن نجمي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004.

94- الغيث نسيمة: من المبدع إلى النص - دراسات في الأدب والنقد، دار قباء، القاهرة، 2001.

95- فخر الدين جودت: شكل القصيدة العربية، في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ط$_2$، دار الحرف، بيروت، لبنان، 1995.

96- فضل صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط$_1$، دار الآداب، بيروت، 1995.

97- فضل صلاح: شفرات النص، بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط$_1$، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.

98- فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر، ط$_1$، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1997.

99- فضل صلاح: لذة التجريب الروائي، ط$_1$، أطلس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005.

100- فيدوح عبد القادر: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993.

101- قباني نزار: هل تسمعين صهيل أحزاني، ط$_4$، بيروت، لبنان، 1998.

102- الكبسي محمد علي: ميشال فوكو: تكنولوجيا الخطاب، تكنولوجيا السلطة، تكنولوجيا السيطرة على الجسد، دار سيراس للنشر، تونس، 1993.

103- كحوال محفوظ: المذاهب الأدبية، دار نوميديا، قسنطينة، الجزائر، 2007.

104- لحميداني حميد: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003.

105- الماكري محمد: الشكل والخطاب، نحو تحليل ظاهراتي، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1995.

106- مبروك مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص - نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ط$_1$، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، 2002.

107- محمود محمد العيد: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ط$_1$، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، 1996.

108- مجموعة من الأساتذة والنقاد: سلطة النص، ط$_1$، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001.

109- مرتاض عبد الجليل: اللغة والتواصل - إقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي، دار هومة، الجزائر، 2003.

110- مرتاض عبد الملك: بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

111- مرتاض عبد الملك: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

112- مرتاض عبد الملك: شعرية القصيدة -قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط$_1$، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1994.

113- مرتاض عبد الملك: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، 2002.

114- مرتاض عبد الملك: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، 2005 .

115- مرتاض عبد الملك: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007.

116- مرتاض عبد الملك: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

117- مرتاض عبد الملك: قضايا الشعريات - متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، 2008.

118- معتصم محمد: المرأة والسرد، ط1، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، 2004.

119- مفتاح محمد: المفاهيم، معالم نحو تأويل واقعي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.

120- مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص، ط4،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005.

121- مفتاح محمد: رؤيا التماثل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2005.

122- مقلد محمد علي: الشعر والصراع الأيديولوجي، ط1، دار الآداب، بيروت، 1996.

123- الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1993.

124- المناصرة عز الدين : قصيدة النثر، المرجعية والشعارات، جنس كتابي خنثى، ط1، بيت الشعر، رام الله، فلسطين، 1998.

125- المناصرة عز الدين: شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2000.

126- المناصرة عز الدين: إشكاليات قصيدة النثر - نص مفتوح عابر للأنواع - ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

127- المناصرة عز الدين: علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، دار مجدلاوي، عمان الأردن، 2006.

128- الموسى خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط1، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991.

129- الميلود عثماني: الشعرية التوليدية - مداخل نظرية، مدارس- ط1، شركة النشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، 2000.

130- ناصر محمد: الشعر الجزائري - اتجاهاته وخصائصه الفنية، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985.

131- ناظم حسن: مفاهيم الشعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.

132- النصري فتحي: السردي في الشعر العربي الحديث في شعرية القصيدة السردية، ط$_1$، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، 2006.
133- هيمة عبد الحميد: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة الجزائر، 2005 .
134- الوغلاني خالد: معالم الحداثة، صورة الرحيل ورحيل الصورة، دراسة في شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.
135- وغليسي يوسف: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ط$_1$، منشورات دار الهدى، الجزائر، 1995.
136- وغليسي يوسف: تغريبة جعفر الطيّار، ط$_2$، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2003.
137- وغليسي يوسف: الشعريات والسرديات - قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007.
138- وغليسي يوسف: خطاب التأنيث -دراسة في الشعر النسوي الجزائري وعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، 2008.
139- وهبي جروة علاوة: التجريب في القصيدة العربية، ط$_1$، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1984.
140- يحياوي رشيد: الشعرية العربية - الأنواع والأغراض، ط$_1$، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.
141- يقطين سعيد: من النص إلى النص المترابط - مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط$_1$، المركز الثقافي، د ط، 2005.
142- يوسف أحمد: يتم النص - الجينالوجيا الضائعة، ط$_1$، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
143- اليوسفي محمد لطفي: لحظة المكاشفة الشعرية - إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1998.

ت- الكتب المعرّبة:

144- إيش إلرود وديك فان وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، تروتق: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1997.

145- إيكو إمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تروتق: سعيد بنكراد، ط$_1$، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

146- بارت رولان: لذة النص، تر: منذ عياشي، دار الوسيم.

147- بارت رولان: درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، ط$_1$، دار الطليعة، بيروت، 1980.

148- بارت رولان وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تروتق: أحمد المديني، ط$_2$، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

149- برنار سوزان: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: رواية صادق، ج$_1$، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

150- برنار سوزان: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: رواية صادق، ج$_2$، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

151- بن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومجمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 1996.

152- تودوروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط$_2$، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

153- جاكبسون رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، ط$_1$، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

154- كوهين جون: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط$_1$، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

155- ميشونيك هنري: راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، ط$_2$، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

156- هولب روبرت: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ط$_1$، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000.

157- ياوس هانس روبيرت: جمالية التلقي - من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

ث- الرسائل الجامعية:

158- العامري رشيد: جماليات المكان في شعر عبد الحميد شكيل، مخطوط ماجستير، جامعة عنابة، 2006-2007.

ج- الدوريات والمجلات:

*الآداب: (تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة):

159- العدد 7، 2004.

*آمال: (تصدر عن وزارة الثقافة – الجزائر):

160- العدد 59، السنة 13، 1984.

*لثقافة (وزارة الثقافة، الجزائر):

161- العدد 2، مارس 2004.

*الحياة الثقافية (تصدر عن وزارة الثقافة التونسية):

162- العدد 160، السنة 29، ديسمبر 2004.

163- العدد 166، السنة 30، جوان 2005.

* الجسور: (شهرية فكرية شاملة، تصدرها شركة النجوم للصحافة والنشر، جدة):

164- العدد 9، مايو 2004.

* علامات في النقد (يصدرها النادي الأدبي الثقافي بجدة):

165- الجزء 57، 2005.

* العلوم الإنسانية: (تصدر عن جامعة منتوري، قسنطينة):

166- العدد 20، ديسمبر 2003.

* عمّان: (ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمان الكبرى، الأردن):

167- العدد 133، تموز 2005.

168- العدد 145، جويلية 2007.

169- العدد 155، آيار 2008.

* فصول: (فصلة تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة):

170- م$_4$، ع$_3$، 1984.

* القصيدة : (تصدرها جمعية الجاحظية، الجزائر).

171- العدد 5، 1996.

* كتابات معاصرة: (تصدر عن بيروت- لبنان).

172- العدد 30، المجلد 8، آذار. نيسان 1997.

* متون (تصدر عن معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي مولاي الطاهر، سعيدة، الجزائر).

173- العدد 01، جانفي 2008.

* المخبر (تصدر عن جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر)

174- العدد 01، 2004.

* الموقف الأدبي (تصدر عن دمشق).

175- العدد 427، السنة 35، تشرين الثاني، 2006.

* النص والناص (تصدر عن جامعة جيجل، الجزائر):

176- العدد 6، أكتوبر- ديسمبر 2005.

177- العدد 2 و3، أكتوبر – مارس 2004-2005.

178- * ملتقى النقد العربي المعاصر – المرجع والتلقي، المركز الجامعي خنشلة، الجزائر، 2004.

ح- المعاجم:

179- المنجد في اللغة والأعلام، ط31، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1991.

خ- الجـــرائد:

180- جريدة اليوم الأدبي: العدد 323، 20أفريل 2008.

181- جريدة صوت الأحرار : العدد 3105، 8ماي 2008.

182- جريدة صوت الأحرار: العدد 3181، 6 جويلية 2008.

د- المواقع الإلكترونيـــة:

183- www.ofouq.com.

184- www.difaf.com.

الملخص

يقف القارئ في هذا البحث عند منعطف ثقافي، يهدد الذاكرة، ويحرك الشعرية العربية المعاصرة : القصيدة النثرية، التي ينظر إليها اليوم - عربيا - كمرجعية لغوية بامتياز، ونقطة اختلاف مثيرة، والجدل حولها ماثلٌ، ما بقي النص أسير قوة فوضوية هدّامة وقوة تنظيم فنية في آنٍ.

حيث يتناول البحث بالشرح والتحليل الشروط الضرورية لجمالية وحيوية القصيدة النثرية (التكثيف، الإيجاز، المجانية) كما حددتها الناقدة سوزان برنار رائدة هذا النص المفتوح / العابر للأنواع، وبعد تعقب التحولات الفنية للقصيدة العربية في الجزائر يقودنا البحث إلى المشهد الشعري الراهن الذي أراد التعبير عن يقينٍ شعري جديدٍ، مغايرٍ في التوجهات الإبداعية ومضاد للإنشادية والنمطية ومتحرر من هيمنة المؤسسة.

لينتهي في الأخير إلى ملامسة فضاءات القصيدة النثرية لدى الشاعر الجزائري الرائد عبد الحميد شكيل والولوج إلى مغاليق نصوصه الإبداعية من حيث الشكل - الأسلوب - اللغة، والكشف عن عتبات خطابة الشعري المتميز لقراءة المسكوت عنه، وكيفية بناء معمارية القصيدة بالماء / المداد الذي يكتب به الشاعر تجربته، كل ذلك جاء مدعمًا بنماذج من دواوينه تخدم الغرض المطلوب

الفهرس

الفصل الثاني:

طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
وحدة الرغاية - الجزائر-
2013
Achevé d'imprimer sur les presses
ENAG, Réghaïa
-Algérie-
Bp 75 Z.I. Réghaïa Tél: (023) 96 56 10 /11

نهاد مسعي

شعرية القصيدة النثرية الجزائرية

عبد الحميد شكيل أنموذجا

